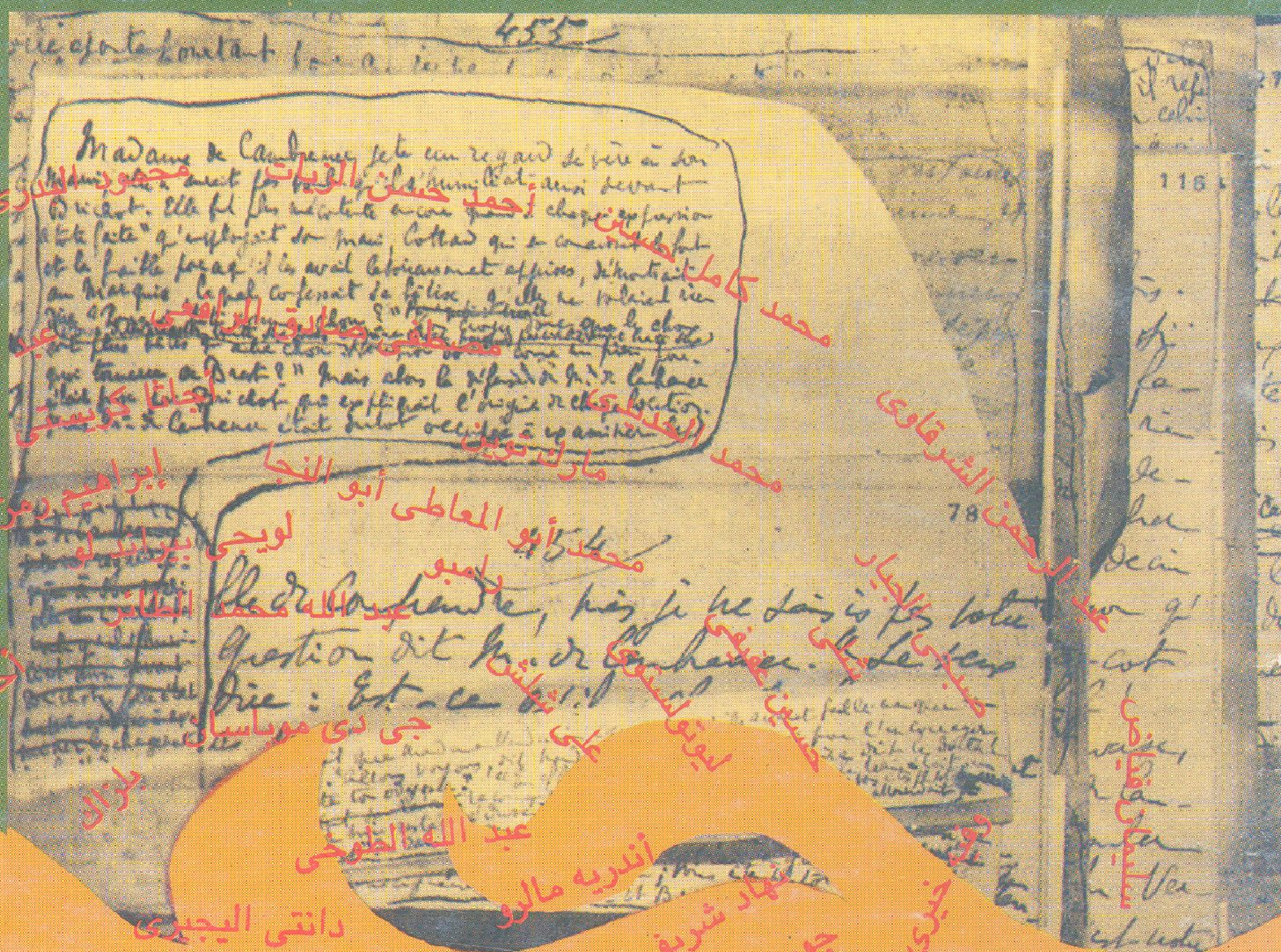
مع الأدباء

يوسف الشارونى





المجلس الأعلى للثقافة

يوسف الشارونى

مع الأدباء

الفصل الأول : مبدعون وجوائز

الفصل الثانى : مبدعون تحت الأضواء

الفصل الثالث : من الشاطىء الآخر

المحتوى　　　　صفحة

كلمة ٩
مبدعون وجوائز ١١
أحمد أمين ١٢
أحمد حسن الزيات ٢٣
ثروت أباظه ٣٢
سعد الدين وهبه ٤٣
سليمان فياض ٥٣
عباس محمود العقاد ٦٥
عبد الرحمن الشرقاوى ٧٧
فاروق خورشيد ٨٥
محمد حسين هيكل ٩٥
محمد فريد أبو حديد ١١٣
محمد كامل حسين ١٢٧
محمود تيمور ١٣٩
محمود البدوى ١٤٩
يوسف عز الدين عيسى ١٥٩

المحتوى صفحـــة

مبدعون تحت الأضواء ١٧١

إبراهيم رمـزى ١٧٣

أحـمـد زكى ١٨٣

جـانبيـة صـدقى ١٩٣

حـسن مـحـسب ٢٠٣

حسين عفـيف ٢١٣

سـعـد حـامـد.. ٢٢٣

سـعـود المظفـر ٢٣١

صـبـحى الجـيـار ٢٤١

صـوفى عبـد الله ٢٤٩

عـبـد الله الطوخى ٢٥٩

عبد الله محـمـد الطائى ٢٦٩

عبد الوهاب الأسـوانى ٢٧٩

على أحمد باكثير ٢٨٩

عـلـى شـلـش ٢٩٩

مـحـمـد أبو المعـاطى أبو النجـا ٣١١

مـحـمـد تيـمـور ٣٢١

المحتوى	صفحـــة

محمد الحديدى ٣٣١

مصطفى صادق الرافعى ٣٤٣

مى زيادة ٣٥٣

نعيم عطيـة ٣٦٣

نهاد شريف ٣٧٥

من الشاطىء الآخر ....

أجاثا كريستى ٣٨٧

أندريه مـــالرو ٣٩٧

بلـزاك ٤٠٧

بيـرل بَكْ ٤١٩

جــورج أورويل ٤٢٩

جى دى موباسان ٤٣٩

دانتى اليـجـيرى ٤٤٩

رامبـو ٤٥٩

سنكلير لويس ٤٦٩

شلى ٤٧٩

طاغور ٤٨٩

فـرچينيـا وولف ٥٠١

لويجى بيـراند لو ٥١١

المحتوى	صفحـــــة
ليـوتولسـتـوى	٥٢١
مـــــارك تـوين	٥٣٣
يوسف الشاروني	٥٤٥
مؤلفات يوسف الشاروني	٥٤٩

كلمة

بعد أن أكتمل الأدباء الحاضرون فى هذا الحفل سألنى أحد الأصدقاء سؤالا حَيرنى : هل أنت الذى دعوتهم ، أم هم الذين أقبلوا من تلقاء أنفسهم ؟ سؤال لم أستطع الإجابة عليه بدقة . ذلك أن توافدهم كان قد بدأ منذ مرحلة مبكرة فى حياتى ، بعضهم كان صديقا جمعتنا معا رابطة الأدب ، وبعضهم كان أستاذًا لى شرف التتلمذ على ما ترك من فكر وإبداع ، والبعض الثالث كان - على العكس من ذلك - من تلاميذى فى الحياة الأدبية .

ولم يكن هؤلاء الحاضرون هم وحدهم أصدقائى وأساتذتى وتلاميذى على مدى سنوات رحلتى الأدبية ، فهناك آخرون سبق أن استضفتهم فى مؤلفات أخرى مثل « أدباء ومفكرون » و « مع القصة القصيرة » و « مع الرواية » و « الروائيون الثلاثة » ...إلخ وغيرهم ممن كانوا يودون الحضور وكان يسعدنى حضورهم ، لولا أننى كتبت هذه السِّيرَ « فى إيجاز يُدل ولا يُخل » ، تماما كما أكتب القصة القصيرة ، ففى آخر مراحل هذا الكتاب وجدتنى أكتب بدفقة وجدانية سيرة بعد أخرى ، بعضهم ممن توفر لدىّ فى مكتبتى مراجع عنهم أثبتُّها داخل النص وأحيانا فى نهايته ، والبعض الآخر أعاننى على الكتابة عنه توفر مادة عن سيرتهم تفضلوا بإمدادى بها فأصبحت بدورها مرجعا أصيلا عنهم ، أما إبداعاتهم جميعا فتزحم رفوف مكتبتى ، وحين توقفت هذه الدفقة الوجدانية اكتشفت أن مجموع ماكتبته يمكن أن يكون نواة موسوعة شخصيات أدبية تمثل نماذج لمختلف الأجيال والجنسيات الأدبية ، بعضهم مصريون قدَّرتهم الدولة فمنحتهم جائزتها التقديرية ، وبعضهم مصريون وعرب كرّمتهم لدى قرائهم جهودهم الإبداعية ، وبعضهم تجاوزت عبقريته لغته فعبروا من الشاطىء الآخر ليعانق إبداعهم تراثنا الأدبى ويختلط بتربته .

فهؤلاء الأدباء الذين يضمهم هذا الكتاب هناك مايجمعهم وهناك مايفرقهم . أما مايجمعهم فهو رابطة الأدب فيما بينهم ، فضلا عن منهج الكتابة عنهم الذى يبدأمعظمه

بلمحة عن سيرته الذاتية يتلوها لمحة أخرى عن إبداع صاحبها أو عن نموذج له . ويفرقهم أنهم يمثلون أجيالا ومذاهب وإبداعات وجنسيات مختلفة ، فهو إذن نوع من الاختلاف المتكامل .

والفرصة متاحة لزملاء آخرين لإقامة حفلات مماثلة ودعوة أدباء آخرين ، فلست أول من أقام هذا الحفل ولن أكون آخرهم ، وإن كان لكل حفل مناخه ومذاقه الخاص به . ولعل أهم مايميز الحاضرين فى هذا الحفل أننى لم أشترط الحضور بالملابس الرسمية ورباط العنق الذى يمسك بخناقهم ، بل سمحت لهم بالتخفف فى زيّهم ما أمكن ، لأنه كتاب - كما أرجو - للجمهور العريض القارىء وليس للمتخصصين .

وتجنّبًا لتنافس المدعوين وتزاحمهم اتفقوا فيمابينهم على أن يكون توافدهم طبقا لترتيب أسمائهم هجائيا فى كل مجموعة من المجموعات .

راجين أن يجمع حفلنا بين المتعة والفائدة .

وختاما فإنى أحب أن أوجه الشكر إلى الأستاذ سامى سدراك والأستاذة إيناس الغرينى على مساهمتهما الكريمة فى العمل على إذاعة معظم فصول هذا الكتاب عن طريق البرنامج الثقافى بإذاعة القاهرة قبل أن يكتمل ويتكامل ليرى نور النشر .

يوسف الشارونى

يناير ١٩٩٩

مبدعون وجوائز

أحمد أمين
مؤرخ الحياة العقلية الإسلامية

« لو استعرضت حياتى من أولها إلى آخرها لكانت شريطا فيه شىء من الغرابة وفيه كثير من خطوط متعرجة . فما أبعد أوله عن آخره ! وما أكثر ما فيه من مفارقات ، وتغير فى الاتجاهات ، ومخالفات للاحتمالات .. ولم أذكر فيه - أى فى كتاب حياتى - كل الحق ، ولكنى لم أذكر فيه أيضا إلا الحق . فمن الحق مايُرذل قوله ، وينبو عن الأذن سماعه . وإذا كنا لا نستسيغ عُرْىَ كلَّ الجسم ، فكيف نستسيغ عُرْىَ كل النفس . » .

تلك كلمات من كتاب « حياتى » لأحمد أمين الذى وُلد عام ١٨٨٦ فى حى متواضع بقسم الخليفة بالقاهرة ، وكانت الحارة التى سكنتها أسرته طويلة ظليلة ، ساكنة هادئة ، يغلب عليها الظلام أكثر مما يغلب النور لضيق فى مسلكها وطول فى مساكنها (من مقال للدكتور أحمد زكى « صديقى أحمد أمين » فى كتاب الذكرى الأولى) .

وكان والد أحمد أمين ، الشيخ إبراهيم ، أزهريا يعمل فى نسخ المخطوطات والكتب ، وقد جعل من بيته كتَّابا لأولاده . وطاعة الصغار فى هذا البيت لم تكن طاعة بنوّة فحسب ، بل طاعة تلميذ لمعلم . ويحدثنا الأستاذ أحمد أمين فى سيرته الذاتية « حياتى » أنه نشأ فى بيت تُستنشق فيه رائحة الدين نفاذة زكية ، ويغلب عليه الجد والتحفظ وقلة المرح ، وأن هذا البيت كان مدرسته الأولى التى تكونت فيها عناصر جسمه وخُلقه وروحه .

أما مدرسته الثانية فكانت حارته التى لعب فيها مع أبنائها ، وتعلم منهم مبادىء السلوك وتبادل معهم عواطف الحب والكره ، والعطف والإنتقام ، والألفاظ الرقيقة وألفاظ السباب . ومن حارته هذه وما حولها انطبعت فى ذهن الصبى أحمد أمين أول صورة للحياة المصرية الصحيحة فى سلوكها وأخلاقها وعقائدها وخرافاتها وأوهامها ومآتمها وأفراحها وزواجها وطلاقها . كما تعلم منها اللغة العامية القاهرية الصحيحة ،

مثل ألفاظها وأساليبها وأمثالها وزجلها (أحمد أمين ، حياتى ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٩ ، من مقدمة الدكتور عبد العزيز عتيق ، ص ١١) .

ولم يكن والد أحمد أمين قاسيا فقط فى تعليمه ورعايته بل كان كذلك عنيداً شديداً كثير الخصام مع أمه حتى أنها رحلت بصغارها إلى بيت أبيها ولبثت عنده سنتين ناشزاً . كما أنها فقدت أخته وهو جنين ، وكانت تعد القهوة لضيوف أهلها فهبت النار فى الطفلة وأحرقتها وأمه حامل به ، فتغذى أحمد أمين من حزن أمه وهى حامل به ثم أثناء رضاعته . لهذا تساءل : هل كان لهذا الحزن تأثير فيما ظهر عليه من الوجوم ؟ ويصور أحمد أمين فى الجزء التاسع من كتابه « فيض الخاطر » أمه فيقول إنها : إمرأة أمية إذ لم يكن شائعا فى عهدها تعليم البنات ، لكنها أوتيت من الحنو والرحمة ما عوَّض عليه وعلى إخوانه من حنان أبيهم . وكانت فى أخلاقها الوداعة والسذاجة . وقد أحبها الأهل والجيران ، ونهضت بأعباء البيت وخدمة الأولاد ، ورَعَتْهم بمحبتها وعطفها حتى عمَّرت وأدركت الثمانين .

أما مدرسة أحمد أمين الثالثة فكانت « الكتَّاب » الذى دخله وهو فى الخامسة من عمره ، وقد صوَّر أول المشاهد التى انطبعت فى ذهنه من مدرسته الأولى تلك ، فقد كانت الرهبة التى تسيطر عليه من هول الكتَّاب وشيخه . وقد تردد أحمد أمين على أربعة كتاتيب ، حتى تعلَّم القراءة وحفظ كثيراً من سور القرآن ، كما تعلَّم الكتابة ومبادىء الحساب . وفى البيت كان أبوه الأزهرى يتلقى أولاده بجفاء الشيخ ويراقبهم فى مذاكرة القرآن وحفظ النصوص (الدكتور زكى المحاسنى ، محاضرات عن أحمد أمين ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ، ص ٢٨) .

ومن الكتَّاب انتقل أحمد أمين إلى المدرسة الابتدائية حيث قضى ثلاث سنوات . لكن الوالد لايكتفى بما يتعلمه ابنه فى المدرسة كغيره من صغار التلاميذ ، إنما يضع له برنامج عمل وتعليم مرهق يمتد من الفجر إلى مابعد العشاء . ونظرة إلى هذا البرنامج توضح مدى شدته وغرابته وتناقضه ، ولعل السبب فى ذلك كما يروى صاحب « حياتى » أن أباه كان حائراً فى أمر مستقبله بين توجيهه إلى التعليم الدينى أو المدنى .

وبعد تردد شديد من الوالد يستخير الله ويخرج ابنه من المدرسة وقد أدرك الرابعة عشر من عمره ليلبسه الجبة القاتمة والعمامة . وقد أعده ذلك الزى ليصبح من طلاب الأزهر ليجلس فى إيوانه وصَحنه مع غيره من الطلاب .

لكن رغبة العيش دفعت أحمد أمين ليغير بيده مجرى حياته الأزهرية ، فبعد دراسة لم تطل مدتها دخل امتحانا للتعيين مدرِّسا للغة العربية فى مدرسة خاصة بطنطا ، فلما نجح فى الإمتحان أخبر أباه فوافقه بعد تفكير ، على أن يلتحق بهذه الوظيفة كفاتحة لكفاحه فى أول حياته .

وكان سفره إلى طنطا هو المرة الأولى التى يغادر فيها القاهرة بعيداً عن أسرته ، وفى ذلك يقول : لو سمع شاب الآن وسنه ستة عشر عاما كسنى أنه سيسافر إلى سنغافورة أو طوكيو أو الملايو ماحمل الهم الذى حملته من أجل سفرى إلى طنطا . فلم أركب القطار فى عمرى ، ولا رأيت الأهرام ، ودنياى هى مابين بيتى والأزهر . ثم يقارن بين نفسه وابنه يوم كان فى مثل سنه هذه ، فيراه يرحل مع طلبة الجامعة إلى أوروبا فى فرح واغتباط ، فيعجب لسرعة تطور الجيل الجديد فى زمن قصير .

ثم انتقل أحمد أمين مدرساً للغة العربية بالإسكندرية فى مدرسة « راتب باشا » مما زاده اعتماداً على نفسه وأسرع به إلى النضج وقد بلغ الثامنة عشر . وهناك عجب للبحر وللمستوى الحضارى فى ذلك الثغر الجميل ، فكان يطيل الجلوس إلى الأمواج ينسى بها اضطرابه واحساسه بالغربة حتى أصبحت تلك عادته . ولعل حبه للإسكندرية ولبحرها كان أيضا بسبب اتصاله بأول أستاذا أثر فيه ، هو الشيخ « عبد الحكيم محمد » أستاذا للغة العربية فى مدرسة رأس التين الثانوية ، وهو أديب تخرج من دار العلوم ، عرفه فكان له أخًا كبيراً ، وكان متدينا صوفيا يؤيد الإمام محمد عبده فى دعوته للإصلاح . وقد ظل تأثير ذلك الأستاذ عميقا فى نفسية أحمد أمين الذى ظل مرتبطا به سنوات طويلة، فكان يقول عنه : كنت خامداً فأيقظنى ، وأعمى فبصَّرنى ، وعبداً للتقاليد فحررنى .

ثم عاد أحمد أمين إلى القاهرة ليصبح عام ١٩٠٦ مدرسا للغة العربية فى المدرسة التى كان تلميذاً بها ، فأحس كأنه غريب عاد إلى وطنه . لكن عمله فى التدريس بمدرسة بنبا قادن الثانوية لم يَطُل ، فقد افتتحت مدرسة القضاء الشرعى عام ١٩٠٧ لتخريج قضاة شرعيين . واختار المسئولون لهذه المدرسة ناظراً ذا كفاية علمية وأخلاقية هو « عاطف بركات » الذى يعده معلمه الثالث بعد والده والشيخ عبد الحكيم محمد، ذلك أن « عاطف بك بركات » أثر فيه تأثيراً كبيراً من ناحية تحكيم العقل فى الدين . وتخرج أحمد أمين من مدرسة القضاء الشرعى عام ١٩١١ حاصلا على شهادة العالمية ، فعُيِّن مدرساً منذ تخرجه ولمدة سنتين أى حتى عام ١٩١٣ ، نُقِل بعدها قاضيا بمحكمة أسيوط الشرعية ، ثم عاد مدرساً مرة أخرى بمدرسة القضاء الشرعى حتى عام ١٩٢١ ، ثم تنقل فى المحاكم المصرية حتى استقر فى كلية الآداب عام ١٩٢٦ بالجامعة التى بدأت أهلية ثم صارت حكومية .

ولم يقتنع أحمد أمين بما تلقاه فى البيت والمدرسة من ثقافة ، فقد أدرك هو قبل الثلاثين أنه لابد له من تعلم لغة أجنبية ، وبعد تردد بين الفرنسية والانجليزية اختار الانجليزية . وفى ذلك يقول : ماذا كنت أكون لو لم أجتز هذه المرحلة ؟ لقد كنت ذا عين واحدة فأصبحت ذا عينين ، وكنت أعيش فى الماضى فصرت أعيش فى الماضى والحاضر ، وكنت أكل صنفا واحدا من مائدة واحدة فصرت آكل من أصناف متعددة على موائد مختلفة ، وكنت أرى الأشياء ذات لون واحد وطعم واحد ، فلما وُضِعَت بجانبها ألوان أخرى وطعوم أخرى تفتحت العين للمقارنة ، وتفتح العقل للنقد . لو لم أجتز هذه المرحلة ثم كنت أديبا لكنت أديبا يُعنى بتزويق اللفظ لاجودة المعنى ، ويعتمد على أدب الأقدمين دون أدب المحدثين .. ولو كنت مؤلفا لكنت أجمع مفرقاً أو أفرِّق مجتمعا من غير تمحيص ولا نقد ، فأنا مدين فى إنتاجى الضعيف فى الترجمة والتأليف والكتابة إلى هذه المرحلة بعد المراحل الأولى . وهذه الزهرة الجديدة ألفت باقة مع الأزهار القديمة .

ومع اشتغاله بالتدريس بمدرسة القضاء الشرعى ، واهتمامه بتعلم اللغة الانجليزية ، فإنه حرص على تثقيف نفسه سياسيا واجتماعيا عن طريق أكثر من

مصدر . فقد اتصل بجريدتى « اللواء » و « المؤيد » ووجد فى نفسه تجاوبا مع ماتنشراته من مقالات سياسية واجتماعية ، كما اتصل بالحزبين « الوطنى » و « الأمة » ، وبصحيفة حزب « الاصلاح على المبادىء الدستورية » المسماة « بالجريدة » ورئيس تحريرها الأستاذ أحمد لطفى السيد ، الذى كان مكتبه يعتبر منتدى للشباب المثقف ، كما كان يحضر مايُلقى فى فناء دار « الجريدة » من محاضرات سياسية » (مقدمة حياتى ، ص ١٨) .

ثم اشتعلت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ، وبعد انتهائها فى عام ١٩١٨ ، اندلعت الثورة المصرية فى أوائل مارس عام ١٩١٩ . وفى هذه الثورة قام الأستاذ أحمد أمين بدور بارز ، فقد انتدبه سكرتير الوفد المصرى للتوعية السياسية بين الجماهير بإلقاء الخطب فى المساجد عقب صلاة الجمعة وكتابة المنشورات الوطنية . كذلك إرسال تقارير إلى سكرتير الوفد فى باريس لإطلاع سعد زغلول عليها أثناء قيامه بالدعاية للقضية المصرية هناك .

وفى الوقت نفسه بدأ المثقفون فى مصر يؤلفون لجاناً لدراسة مصر من نواحيها المختلفة : لجنة اقتصادية وأخرى سياسية وثالثة للتربية والتعليم ، لكن هذه اللجان مالبثت أن توقفت ، ولم يبق منها إلا « لجنة التأليف والترجمة والنشر » التى أنشأت مطبعة خاصة بها ، كما أصدرت مجلة « الثقافة » وقد وثِق به زملاؤه فعهدوا إليه برئاسة « لجنة التأليف والترجمة والنشر » طوال حياته ، يُعاد انتخابه رئيساً لها كل عام .

وقد عمل أحمد أمين قاضيا فى الواحات الخارجة فى صحراء مصر الشرقية فترة من الزمن ، بعدها انتقل للتدريس فى كلية الآداب بفضل صديقه الدكتور طه حسين . وقد أتاحت له الجامعة السفر إلى الخارج فى مهمات علمية كالآستانة ، والشام فى شتاء عام ١٩٣٠ ، والعراق مع بعض أساتذة الحقوق والآداب حيث لمس الخلاف بين الشيعة والسنّة ، كذلك حضر مؤتمراً للمستشرقين فى لندن عام ١٩٣٢ ألقى فيه بحثا عن نشأة المعتزلة ، كما حضر مؤتمراً آخر للمستشرقين فى بروكسل عام ١٩٣٨.

وسافر إلى الحجاز للحج عام ١٩٣٧ ، وذهب إلى لايدن بهولندا لحضور مؤتمر للمستشرقين ، وفى الطريق إلى مكان المؤتمر ذهابا وإيابا زار فرنسا وإنجلترا وإيطاليا فضلا عن هولندا . ومما كتبه عن انطباعاته من رحلاته إلى أوروبا قوله «لو قلت إن مقياس رقى الأمم التى شاهدتها هو درجة المرأة فى الرقى وإنهيار المطر فى أوقات مختلفة لم أكن بعيداً عن الصواب» .

وخلال حياته الجامعية اتفق هو والدكتور طه حسين والأستاذ عبد الحميد العبَّادى على وضع مشروع خلاصته دراسة الحياة الإسلامية من نواحيها الثلاث فى عصورها المتعاقبة من أول ظهور الإسلام ، فيختص الدكتور طه حسين بالحياة الأدبية ، والأستاذ العبَّادى بالحياة التاريخية ، وأحمد أمين بالحياة العقلية . لكن المناصب الكبرى التى أُسندت إلى زميليه حالت دون إنجاز ما تعهدا به ، أما أحمد أمين فقد أنجز ماتعهد به وأصدر سلسلة : فجر الإسلام ، وضحى الإسلام ، وظهر الإسلام مجموعها فى ثمانية أجزاء بحث فيها الحالة العقلية فى الحياة الإسلامية منذ صدر الإسلام حتى نهاية القرن الرابع الهجرى . لكن الأجل لم يمهله حتى يُتم هذه السلسلة بإصدار « عصر الإسلام » ثم « الإسلام فى عصر النهضة الحديثة » .

لكن هذه السلسلة لم تكن كل إنتاجه العلمى ، فهناك أيضا : يوم الإسلام ، حى بن يقظان ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، زعماء الإصلاح فى العصر الحديث ، الأخلاق ، حياتى ، فَيْض الخاطر (وهو مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وسياسية فى تسعة أجزاء) ، الشرق والغرب ، النقد الأدبى (جزءان) ، هارون الرشيد ، الصعلكة والفتوة فى الإسلام ، المهدى والمهداوية ، إلى ولدى ، كما كتب بالإشتراك مع الدكتور زكى نجيب محمود . قصة الفلسفة اليونانية ، قصة الفسلفة الحديثة (جزءان) ، قصة الأدب فى العالم (أربعة أجزاء) . كما اشترك فى نشر وتحقيق . الإمتاع والمؤانسة ، ديوان الحماسة ، العقد الفريد ، الهوامل والشوامل ، خريدة القصر وجريدة العصر (الجزء الأصلى منها) . بالإضافة إلى ترجمته لكتاب مبادىء الفلسفة . كما ألف كتباً مدرسية هى : المنتخب من الأدب العربى ، المفصَّل فى الأدب العربى . المطالعة التوجيهية ، تاريخ الأدب العربى .

وبالإضافة إلى هذه الأعمال العلمية الأدبية اتجه أحمد أمين إلى المقال الأدبى لأنه - كما يقول - أقرب أنواع الأدب إلى نفسه وأصدقها فى التعبير عنه ، ولأنه يفتح عينه للملاحظة والتجربة ، ويُسَرِّى عن نفسه بالإفراج عما اختزنه من حرارة . كما كانت أحاديثه الإذاعية أشبه ماتكون بمقالاته من حيث موضوعاتها وأساليبها ، إلا أنه تعمد فى هذه الأحاديث أن تكون أسهل موضوعًا وأبسط تعبيراً لتناسب جمهور السامعين (المرجع السابق ص ٣١) .

وفى عام ١٩٤٥ إنتُدِب - وهو أستاذ بكلية الآداب - مديراً للإدارة الثقافية بوزارة المعارف ، وهناك اقترح إنشاء « جامعة شعبية » تقبل الطلبة والطالبات بدون التقيد بسن محدد ، ولا امتحان قبول ولا الحصول على شهادة فى النهاية ، ويلتحق فيها الطلبة حسب ميولهم فى شُعَبِها الدراسية المتنوعة من مهنية وفنية ونظرية . وتم إنشاء « الجامعة الشعبية » فى القاهرة أولا ، ثم تم تعميمها بفتح فروع لها فى باقى المحافظات ، حيث أصبح موظفو السينما - على سبيل المثال - ينتقلون إلى الفلاحين فى القرى وإلى العمال فى المصانع ، يعرضون الأفلام الثقافية ومعهم بعض المحاضرين . وقد تطورت هذه « الجامعة الشعبية » حاليا إلى ما يعُرف باسم « قصور الثقافة » التابعة للثقافة الجماهيرية التابعة لوزارة الثقافة . وقد ظل أحمد أمين رئيسا لمجلس إدارة « الجامعة الشعبية » طوال حياته .

كذلك أولى اهتمامه ، وهو فى الإدارة الثقافية ، إلى تشجيع ترجمة أمهات الكتب الأجنبية إلى اللغة العربية ، وكان ذلك نواة توسعت فيها الوزارة فيما بعد إلى ما عُرف باسم « مشروع الألف كتاب » وتبنته بعد انقطاعه الهيئة المصرية العامة للكتاب فيما يُعرف باسم « مشروع الألف كتاب الثاني » .

وفى عام ١٩٢٧ كان المجمع العلمى العربى بدمشق قد انتخبه عضواً مراسلا . وفى عام ١٩٣٩ أُسندت إليه عمادة كلية الأداب بجامعة فؤاد الأو ل وقتئذ (القاهرة حاليا) . وفى عام ١٩٤٠ ضم مجمع اللغة العربية بالقاهرة الأستاذ أحمد أمين إلى عضويته . وقد اشترك أحمد أمين فى أكثر من لجنة من لجان المجمع مثل : الأدب ،

المجلة ، اللغة والنحو ، ألفاظ الحضارة ، المعجم الوسيط ، معجم القرآن ، قواعد تيسير اللغة والنحو ، قواعد تيسير الإملاء العربى ورسم الحروف ، وغيرها من اللجان التى بلغ عددها ثلاث عشرة لجنة . وقد بقى شعارُه فيما يتصل بالمجمع اللغوى ، وفى تعبيره تأليفا ومحاضرة : أكتب على سجيَّتِك ، وفكِّر بلغة العصر وروحه . وفيما يتعلق بتيسير القراءة والكتابة فى العربية ، فإنه لم يتحرج من موافقة الذين اقترحوا تسكين آخر الكلمات تفاديا للحن فى الإعراب ، كما كان هدفه جَعْل اللغة العربية أكثر مرونة ومطاوعَةً لألفاظ الحضارة ومصطلحاتها . كما عُنى أحمد أمين فى فترة من حياته باللهجة العامية المصرية وتتبع مايتداوله الناس فى معيشتهم من فكاهات أو حكمة أو مَثَل أو نادرة أو حكمة فسجلها وصنَّفها لينشر كل ذلك فى معجمه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » ، والذى نشر طبعته الأولى عام ١٩٥٣ عن لجنة التأليف والترجمة والنشر .

وقد حَصُل أحمد أمين على أول جائزة للدولة فى الأدب فى مصر عقب إنشائها عام ١٩٤٨ ، وذلك بعد إحالته إلى المعاش بعامين ، وكانت الجائزة عن كتابه « ظُهر الإسلام » . كما توَّجته جامعة القاهرة فى العام نفسه بمنحه درجة الدكتوراه الفخرية .

وبعد إحالته إلى التقاعد عينته جامعة الدولة العربية مديراً لإدارتها الثقافية ، فأنشأ بإدارتها معهداً للمخطوطات العربية ، مزوداً بالآلات اللازمة لتصوير المخطوطات القديمة داخل مصر وخارجها .

ولعل أروع صفحات سيرته الذاتية « حياتى » تلك التى يتحدث فيها عن مرضه وشيخوخته ، فيحدثنا عن اضطرابه وجزعه لإصابته بمرض انفصال الشبكية الذى حرمه الكتابة والقراءة ، كما يحدثنا عن الإيمان كأحسن عزاء فى المحن ، كما ضاعف المرض عنده حاسة السمع لتعوِّض ما أصاب حاسة البصر بحيث أصبح يعرف كل إنسان من صوته بمجرد أول كلمة ينطق بها . ومع العلاج بدأ البصر يعود إليه تدريجيا ، لكن الأطباء منعوه من القراءة والكتابة . وتبلغ المأساة ذروتها عندما ننتقل مع أحمد أمين إلى مكتبته لنستمع إلى مناجاته لها فى كلمات هى عصارة الألم والأسى

فيقول « وأدخل المكتبة لذكرى الماضى فيزيد ألمى ، غذاء شهى وجوع مفرط وقد حيل بين الجائع وغذائه . وأتساءل : . وهذه الآلاف من الكتب آلاف من الأصدقاء .. أراهم ولا أسمع أحاديثهم ، ويمدون إلىَّ أيديهم ولا أستطيع أن أمد إليهم يدى » . وهنا يقفز إلى ذهنه الدكتور طه حسين فيقول فى مجال المقارنة بينهما « الأستاذ الدكتور طه حسين أقرب إلى المثالية وأنا أقرب إلى الواقعية ، و هو فنان يحكمه الفن وأنا عالم يحكمه المنطق ، وهو يحب المجد ويحب الدوى وأنا أحب الاختفاء وأحب الهدوء ، وهو مُغالٍ إذا أحب أو كره وأنا معتدل إذا أحببت أو كرهت ، وهو نشيط فى الحكم على الأشخاص والأشياء وأنا بطىء .. وهو واسع النفس أمام الأحداث وأنا قلق مضطرب غضوب ضيق النفس بها ، وهو ماهر فى الحديث إلى الناس فيجذب الكثير وليست عندى هذه المقدرة فلا أجتذب إلا القليل ، وهو فى الحياة مقامر يكسب الكثير فى لعبة ويخسره فى لعبة وأنا تاجر إن كسبتُ كسبتُ قليلا فى بطء ، وإن خسرت خسرت قليلا فى بطء ، يحب السياسة لأنها ميدان المقامرة وأنا لا أحبها لأنى لا أحب المقامرة » . ثم يختتم هذه المقارنة بقوله « ولعل هذا الخلاف بيننا فى المزاج هو الذى ألَّف بيننا ، فأشْعَرَه أنه يُكَمِّل بى نقصه وأشعرنى أنى أُكَمِّل به نفسى » .

وقد توفى أحمد أمين عام ١٩٥٤ عن عمر يناهز الثامنة والستين .

* * *

وقد تفاوتت مؤلفات أحمد أمين ما بين الدراسة وأدب المقال والرسالة والترجمة والتحقيق ، لكن منهجه كان واحداً فيها قائما على الإخلاص للبحث والدرورس . وقد لخص لنا الدكتور زكى المحاسنى فى كتابه « محاضرات عن أحمد أمين » المحاور الثلاث فى كتابه « فجر الإسلام » (١٩٢٨) الذى يبحث الحياة العقلية فى القرن الأول للهجرة وهى : أثر الفُرس فى العرب ، ثم مَنْ هم الخوارج وما أثرهم فى الحياة العقلية الإسلامية ، أما المحور الثالث فهو المعتزلة . أما ضُحى الإسلام فقد تناول العصر العباسى الأول الذى ينتهى بخلافة الواثق بالله - وقد حدده تاريخيا بين سنتى ١٣٢ - ٢٣٢ هجرية ، وهو عصر كان له لون علمى خاص به سواء فى الأدب أو السياسة ، كما

امتاز بغلبة العنصر الفارسي ، وعُرف بحرية الفكر ووجود طائفة المعتزلة التى كانت تقود الحركة الفكرية إلى جانب الشيعة والخوارج ، كما ظهر فيه التدوين الذى حفظ التراث الإسلامي الحديث من الثقافات غير العربية . وقد قسّم أحمد أمين كتابه « ضحى الإسلام » إلى أربعة أبواب : الحياة الاجتماعية ، فالثقافات المختلفة ، فالحركات العلمية والفكرية ، وأخيراً المذاهب الدينية .

وإذا كان أحمدأمين قد كلمنا عن المعتزلة فى فجر الإسلام وضحاه ، فإنه أعاد الكرَّة ليتوسع فى كلامه بكتابه « ظهر الإسلام » الذى نُشرت طبعته الأولى عام ١٩٥٥ عن المعتزله ودورهم الكبير الذى لعبوه فى تاريخ الفكر والإسلامى ، وطبيعة العقل الواعى الذى ظهر لدى العرب وهم يناقشون أمور الدين والدنيا بحرية وتجرد وتمكّن ، مما أتاح للفكر الإسلامى الصمود أمام التيارات الجارفة التى أتت من الفكر الآرى والسامى كالفرس الذين دخلوا الإسلام ، والروم ، والسريان واليهود . لكن المعتزلة لم تكن غير فرقة من بين فرق خمس رئيسية هى بالإضافة إلى المعتزلة . أهل السنة ، والشيعة ، والخوارج ، والمرجئة . ومما يلاحظ أن أحمد أمين كان يمس الآراء الخطرة فى الاعتقاد بين تلك الفرق بحصافة وغير تحيز . وإذا كان الضحى فى ثلاثة أجزاء فإن الظهر كان فى أربعة أجزاء : الجزء الأول الحالة الاجتماعية والعقلية منذ زمن المتوكل إلى أواخر القرن الرابع الهجرى ، والثانى تاريخ العلوم والآداب والفنون فى القرن الرابع الهجرى ، والثالث يتناول الحركات الفكرية والاجتماعية والفنية فى الأندلس منذ الفتح الإسلامى إلى القرن الثامن ، والجزء الرابع والأخير يبحث فى الحركات الدينية المختلفة .

أما « يوم الإسلام » فهو من مؤلفاته الأخيرة إذ نشره عام ١٩٥٢ أى قبل وفاته بعامين ، وهو فى هذا الكتاب يتحرر من منهجه الأكاديمى ، فلا عناوين ولا أبواب أو فصول بل مجرد نجوم ثلاثة تفصل بين بعض الكلام وبعضه الآخر ، وقد أراد أن يوضح فيه - وعلى حد قوله - كيف كان الإسلام يعامل غيره من أهل الأديان أيام عزّه وسطوته . وكيف كان يعامل غيره أيام ضعفه ومحنته . ويتبع الكتاب ثَبْتٌ يذكر فيه الأحداث الجسام التى مرت بدنيا الإسلام منذ الهجرة النبوية حتى نشأة القضية الفلسطينية .

كذلك ساهم أحمد أمين فى تحقيق التراث بتحقيق نسخة خطية لحى بن يقظان للسهروردى المقتول عام ٥٧٨ هـ/ ١١٩١ م ، نشرها مع كل من حى بن يقظان لابن طفيل (٥٠٦ هـ / ١١١٥ م - ٥٨١ هـ / ١١٨٦ م) . وابن سينا المتوفى عام ٤٢٨هـ / ١٠٣٧ ، وقدم لها ببحث كان قد أعده بمناسبة اشتراكه فى مهرجان عيد ابن سينا الألفى . وطبعته دار المعارف لتوزيعه على أعضاء المهرجان فى بغداد وطهران . ثم نشرته مؤسسة الخانجى بمصر مع المكتب التجارى ببيروت ومكتبة المثنى ببغداد بعد وفاته فى عام ١٩٥٨ م

كذلك نشر أحمد أمين كتابه زعماء الاصلاح عام ١٩٤٨ ، اختار فيه عشرة رجال ممن عدهم من أعاظم المصلحين للشرق الإسلامى والعربى هم محمد عبد الوهاب الذى عاش فى شبه الجزيرة العربية فى القرن الثانى عشر الهجرى المقابل للقرن الثامن عشر الميلادى ومؤسس الفرقة الوهابية ، وعبد الرحمن الكواكبى ، وجمال الدين الأفغانى ، ومدحت باشا التركى ، والهنديان أحمد خان وأمير على ، وخير الدين باشا التونسى ، وعلى باشا مبارك ، وعبد الله النديم ، والشيخ محمدعبده .

وهكذا ترك أحمد أمين تراثا ضخما فى الدراسات الإسلامية الحديثة ، أفاد فيه من المستشرقين منهجا وبحثا كما أفادوا منه ، كما امتد تأثيره فى كثير من جوانب حياتنا الثقافية التى وضع نواتها بحكم الوظائف التى تولاها ونمت واتسعت بعد وفاته .

أحمد حسن الزيات

سفير الأدباء إلى الصحافة

ولد أحمد حسن الزيات فى الثانى من إبريل عام ١٨٨٥ فى كفر دميره القديم مركز طلخا مديرية الدقهلية ، وإن كانت الأم من أصل حجازى حيث كانت أسرتها تعيش بالمدينة المنورة ثم هاجر جدها إلى مصر . (د . نعمات أحمد فؤاد ، قمم أدبية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٩٥) . أما أبوه فينتهى نسبه إلى الشيخ مجاهد فى نبروه وله مقام فيها ، وكان لهذا الوالد هواية أدبية ، فيكلف إبنه بأن يقرأ له القصص الشعبى .

وقد دخل أحمد الكتّاب وهو فى الخامسة من عمره ، وظل به حتى بلغ الحادية عشر . وعندما فرغ من الكتّاب أرسله أهله إلى رجل فى الدقهلية فى بلد اسمها الربع ، فجوّد له القرآن وعلمّه القراءات السبع فى سنة ، بعدها انتقل إلى الأزهر فى القاهرة ، وعمره وقتئذ بين الثانية عشر والثالثة عشر . وفى الأزهر ظهرميله إلى الأدب حتى أن دراسته للأدب وعلوم العربية من نحو وبلاغة وعروض وبيان كانت أكثر من جانب الفقه . وترى الدكتورة نعمات أحمد فؤاد فى الفصل القيّم الذى كتبته عن أحمد حسن الزيات فى كتابها « قمم أدبية » أن ميله إلى الأدب نشأ من قراءة القصص الشعبى وكثرة حفظه للأشعار حتى أنه كان يقول شعراً مقفى غير موزون وحتى أن قريبه العمدة فى بلدته كان يطلب منه إلقاء الشعر فى المناسبات (ص ١٩٧) . ويمكن القول إن الأمر كان عكس ذلك أن ميله للأدب هو الذى دفعه إلى قراءة القصص الشعبى وحفْظ الأشعار ومحاكاتها . وقد اكتشف الوالد فى ابنه هذه الموهبة فعمل على تقويتها بل اشترى له ديوان المتنبى ، فكان أول شاعر فى حياته حفظه شعراً .

وفى عام ١٩٠٢ تزوج الزيات وهو مايزال فى السابعة عشر من عمره من إحدى قريباته ، وأنجبت منه إبنة سمّاها « سعاد » عاشت سنتين ثم توفيت ، ثم مالبثت أن لحقت بها أمها بعد زواج دام سبع سنوات (المرجع السابق ، ص ٢٠٣) .

وقد حضر الزيات الشيخ محمد عبده حين كان يلقى دروسه فى الرواق العباسى ،

كما درس على الشيخ الشنقيطى المعلقات ، وعلى المرْصَفِى : المفَضَّل للزُمَخشَرى ، والحماسة لأبى تمام ، والكامل للمُبَرِّد . وقد حدث حين كان الشيخ المرصفى يدرِّس « الكامل » أن وردت خطبة للحجاج فيها قوله « ماذا يطوفون ، إنما يطوفون بِرِمَّة وأعوادٍ» قاصداً قبر الرسول بالبقيع . وارتفعت أصوات تنادى بكفر الحجاج من أجل هذا التطاول ، لكن الزيات وطه حسين ومحمود الزناتى قالوا لا داعى للرمى بالكفر ، إن أحداً لا يُمَارى فى أن الرسول بشر ، فالحجاج لم يكفر وإنما أساء الأدب . وشاعت قولتهم بين أرجاء الأزهر وتلقفها خصومهم الذين أشاعوا أن الثلاثة كفروا ووافقوا الحجاج فيما كفَّرته من أجله الجمهرة . وهنا قامت ضجة ارتفعت على إثرها شكوى إلى شيخ الأزهر الشيخ حسونة النواوى ، فعُقِد لهم مجلس لمحاكمتهم من الشيخ حسونة والشيخ محمد بخيت مفتى الديار وقتئذ ، وأصدر المجلس حكمه عليهم بالقَطع أى شطب المحكوم عليهم من سجلات الأزهر وطردهم ، وكانت هذه السنة هى السنة نفسها التى تقدموا فيها للإمتحان لنيل أجازة التدريس . فطاف المحكوم عليهم بدور الصحف يتظلمون ، فلم يجدوا نصيراً إلا فى أستاذ الجيل لطفى السيد رئيس تحرير « الجريدة » التى كان يصدرها حزب الأمة وقتئذ ، فاتصل بالشيخ حسونة الذى قبل شفاعته وأعادهم إلى الأزهر بعد أسبوع واحد من طردهم . ورغم ذلك لم يجد الثلاثة مفراً من ترك الأزهر بعد أن أيقنوا أن لا بقاء لهم فيه ، فكانوا يخلتفون إلى مسجد الحسين تارة ومسجد المؤيد تارة أخرى ، أما معظم النهار فيقضونه فى دار الكتب إلى أن أنشئت الجامعة الأهلية عام ١٩٠٨ فسارعوا إلى الالتحاق بها . وكانت الدراسة بالجامعة مساء تستغرق ساعتين من الخامسة حتى السابعة فلم تغير كثيرا من برنامجهم اليومى ، فكانوا مواظبين على دار الكتب صباحا والجامعة مساء حيث كان معظم أساتذتها من المستشرقين الذين استعانت بهم للتدريس بها (المرجع السابق ، صفحات ١٩٨ - ١٩٩) .

وكان الشيخ المرصفى صديقا حميما لمستشرق فرنسى اسمه الفرير أو الأخ « بلاج » ، كان يعمل مفتشا عاما للغة العربية بالمدارس الفرنسية . فكان يطلب من الشيخ المرصفى أن يختار له أكفاء لتدريس العربية بالمدارس الفرنسية .

وفى عام ١٩٠٧ اختار له المرصفى تلميذه أحمد حسن الزيات ليصبح مدرسا بمدرسة الخرنفش . ومن آثار هذه الفترة التى امتدت سبع سنوات من حياة الزيات ثلاثة كتب تعليمية هى : بحر الآداب ، وهو خمسة أجزاء للمطالعة . وسفينة النجاة » فى النحو . وسفينة « البلغاء » ، فى المعانى والبديع . وقد ساعد الزيات فى هذين الكتابين الشيخ سيد الشايب (المرجع السابق ، ص ٢٠٠) .

وفى هذه الفترة نفسها أيضا كان أحمد حسن الزيات يدرس بالجامعة المصرية ، ويتعلم اللغة الفرنسية ، التى أعانته كثيرا أثناء دراسته الجامعية حتى حصل على الليسانس عام ١٩١٢ .

وكانت أمنية الزيات أن يقوم بالتدريس فى دار العلوم ، لكن حال بينه وبين تحقيق هذه الأمنية ضعف نظره بسبب رمد أصابه فى طفولته . لهذا قام منذ عام ١٩١٤ وحتى عام ١٩٢٢ بتدريس اللغة الغربية لطلبة البكالوريا بالمدرسة الإعدادية الثانوية . وقد جمعت هذه المدرسة صفوة من الأدباء بين مدرسيها كالمازنى والعقاد وأحمد زكى وفريد أبو حديد ، كما كان طلبتها ممن شاركوا فى ثورة عام ١٩١٩ . وكان دور الزيات فى هذه الثورة مستتراً وإن يكن فعالاً ، فقد كان يكتب المنشورات السرية التى كانت تصدرها الجمعية التنفيذية للطلبة (المرجع السابق ، ص ٢٠١) .

وفى عام ١٩٢٢ عين الأستاذ الزيات رئيسا للقسم العربى بالجامعة الأمريكية ، وفى العام نفسه التحق بمدرسة الحقوق الفرنسية التى كانت الدراسة بها ليلية ولمدة ثلاث سنوات ، أمضى منها عامين فى مصر والثالث فى فرنسا حيث امتحن هناك وحصل على ليسانس كلية الحقوق من جامعة باريس عام ١٩٢٥ ، وبذلك يكون الزيات حصل على الليسانس مرتين :

- ليسانس الآداب من الجامعة الأهلية (أى الجامعة المصرية القديمة) عام ١٩١٢ .
- ليسانس الحقوق الفرنسية من باريس عام ١٩٢٥ .

وكان الأستاذ الزيات قد استبدل وهو فى الباخرة فى طريقه إلى فرنسا الزى الإفرنجى بالزى الأزهرى ولم يعد إليه بعد ذلك . وبعد عودته من فرنسا عام ١٩٢٦

تزوج للمرة الثانية ، وقد أنجب من زواجه الثانى ابنه رجاء عام ١٩٢٣ وذلك عقب عودته من العراق الذى عمل به من عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٣٢ ، لكن الطفل ما لبث أن توفى وهو ما يزال فى الخامسة من عمره . وكان قد وُلد له فى عام ١٩٣٤ ابنه الثانى علاء الزيات الذى أصبح فيما بعد أستاذاً بكلية الطب جامعة القاهرة .

ولقد كان عام ١٩٣٣ هو العام الذى شهد آخر صلة له بعالم الوظائف ، ذلك لأنه كان العام الذى أنشأ فيه مجلة الرسالة وتفرغ لها ، واكتفى بمناصب شرفية لا التزام فيها يقيد صاحبه . ومن هذه المناصب الشرفية : عضوية المجمع اللغوى منذ عام ١٩٤٨ . عضوية المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الإجتماعية منذ إنشائه عام ١٩٥٦ وعضوية لجنة النشر به ، مدير مجلة الأزهر ورئيس تحريرها شهوراً فى عام ١٩٥٣ ، عضويته فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، والمجمع العراقى فى بغداد ، ولجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ، ولجنة وضع كتاب « تاريخ الأمة العربية » الذى كانت تصدره وزارة التربية والتعليم إذ عهدت إليه بوضع التاريخ الأدبى للعصرالعباسى الثانى والثالث ، أى تاريخ العرب فى بغداد والقاهرة وقرطبة فى ألفى عام .

وقد حصل الزيات على جائزة الدولة فى الأدب عام ١٩٥٣ عن كتابه « وحى الرسالة » ، كما حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الأدب عام ١٩٦١ .

وترى الدكتورة نعمات أحمد فؤاد أن أبرز مافى أسلوب الزيات ازدواج الجمل ووزن الكلمات بدون سجع ، وأن خير وصف لأسلوبه جاء فى كتابه « دفاع عن البلاغة » . كما أنه وصف نفسه فى كتابه « وحى الرسالة » إذ يقول « أنا منذ حملت نصيبى من أعباء الحياة أحاول أن أستقل فى عملى عن إرادة الغير ، واستغنى بالقدرة عن معونة الناس ، فلم أضع يدى ولا عنقى فى أغلال الوظائف الحكومية ، ولم أصعد صعود العُلَّيق على أكتاف الطوال من ذوى السلطان والحكْم ، وإنما اضطربت فى مجالى الحيوى طليقاً من كل قيد إلا قيد الخلْق ، مستقلا عن كل عون إلا عون الله . لذلك سلَمت نفسى من رذائل الوظيفة فلا جُبْن ولارياء ولا قَلق ، وبرئت حياتى من نقائص التبعية ، فلا خضوع ولا إغضاء ولا ذلة ..» إلى أن يقول « عشت لين الجانب ،

سليم الصدر ، لا أدخل في جدل ولا أشارك في مراء ولا أَلِج في منافسة . وكان من جدوى ذلك عليّ أن الله وقاني عذاب الحسد ، وكفاني شر العداوة ، وجعل مابيني وبين الناس قائما على المجاملة والمساهلة والود » . ومع ذلك فهو لا ينسى أنه ساهم في ثورتين من ثورات مصر فيقول إنه كان في الأولى « جنديا مجهولا اكتب المنشورات السرية للطلبة وأنا مدرس في المدرسة الاعدادية ، وكنت في الأخرى وطنيا معروفا أوقظ الوعى القومي وأُلهب الشعور الوطني وأنا محرر في مجلة الرسالة . ومع ذلك قلما عرفني زعيم أو رآني حاكم . ومعرفة الزعيم أو رؤية الحاكم كانت يومئذ من أحاديث المنى وهواجس الأحلام ، ولكن أكثر الأماني ضلال وأكثر الأحلام وهم » (وحي الرسالة ، جـ ٤ ، ص ١١٩ . عن المرجع السابق ص ٢٢٦) .

وقد ظل أحمد حسن الزيات يصدر مجلة الرسالة على مدى عشرين عاما متواصلة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٥٣ ، وقد حاول إعادتها إلى الحياة بعد عشر سنوات أى عام ١٩٦٣ ، لكن المناخ الثقافي العام كان قد تغير بحيث لم يستطع صاحبها أن يبعثها من جديد . وكانت قد وُلدت مجلة شهرية أدبية تحمل اسمها هى مجلة الرسالة الجديدة عام ١٩٥٤ يرأس تحريرها الأستاذ يوسف السباعي حاولت أن تكون أكثر تكيفا بالمناخ الثقافي الجديد ، لكنها بالرغم من ذلك لم تستمر طويلا إذ سرعان مااحتجبت بعد ثلاث سنوات تقريبا من صدورها .

ولمجلة الرسالة قصة طريفة يرويها صاحبها في كتابه « من وحي الرسالة » فيقول « في ذات عشية من عشايا ، نوفمبر من عام ١٩٣٣ زرت أخي طه حسين في داره بالزمالك ، وكنت منذ أربعة أشهر قد رجعت من العراق بعد أن أُغلقت دار المعلمين العليا ببغداد ، وكان هو قد أُنزل عن كرسيه في كلية الآداب من جامعة بغداد : فقلت له بعد حديث شهيّ من أحاديث الذكرى والأمل ، مارأيك في أن نصدر معاً مجلة أسبوعية للأدب الرفيع . فضحك ضحكته التى تبتدىء بابتسامة عريضة ، ثم تنتهى بقهقهة طويلة ، وقال : هل تظنك واجداً لمجلة الأدب الرفيع قراءً في مجتمع ثقافة خاصته أوروبية ، وعقلية عامته أمية ، والمذبذبون بين ذلك لا يقرأون - إذا قرأوا - إلا المقالة الخفيفة ، والقصة الخليعة ، والنكتة المضحكة ؟

فقلت له : لعل من بين هؤلاء وهؤلاء طبقة وسطى تطلب الجد فلا تجده ، وتشتهى النافع فلا تناله . فقال وهو يهز رأسه ويمط شفتيه : حتى هذه الطبقة إن كانت ستُقبل على الجد النافع أول الأمر لأنه تغيير وتنويع ، فإذا ما ألحّ عليها لا تلبث أن تسأمه وتزهد فيه ، والمثل أمامك فى « السياسة الأسبوعية » . فقلت له : ربما كان لإقبال القراء على « السياسة الأسبوعية » ولإدبارهم عنها سببان آخران غير التغيير والسأم .. فقال لى بعد نقاش طويل : أنت وشأنك .. أما شأنى فهو المقال الذى أكتبه ، والرأى الذى أراه . وكان يظاهرنى على تفاؤلى أصدقائى الأدنون من لجنة التأليف والترجمة والنشر ، فكانوا بهذه المظاهرة نقطة الإرتكاز ومبعث المدد وهى الرسالة ، جـ ٤ ، صفحات ٧٢ ، ٨٤ . عن المرجع السابق صفحات ١٧٩ - ١٨٠) ، وأخيراً تغلب العزم المصمِّم على التردد الخوار ، فصدرت « الرسالة » صدرت قوية بالروح ، غنية بالمادة ، فَتِيَّةً بالأمل فكانت ولله الحمد حدث العام ، وحديث الناس » . وقد وصف الزيات الأثر الكبير الذى أحدثته هذه المجلة فى الحياة الأدبية فقال « صادفت خلاءً فشغلته ، وخللاً فسدَّته ، وعبثا فحاولت أن تصد عنه بإيقاظ النخوة فى الرؤوس ، والكرامة فى النفوس ، والرجولة فى النشء . ثم حركت فى الملكات الموهوبة ساكنة الشوق إلى الإنتاج فأبدعت ، وأهابت بالقوى الأدبية المتفرقة فتجمعت . ثم سفرت بين الأدباء فى كل قطر من أقطار العروبة فعرّفت بعضا إلى بعض ، وأطْلَعَتْ كلا على عمل كل . ثم ثادت كتائب الفكر والبيان فى ميادين الإصلاح الأدبى والإجتماعى والسياسى على نهج واضح من الدين والخُلُق .. ولو كانت الرسالة اليوم بسبيل أن تكشف عن قلبها . وأن تتحدث بنعمة ربها ، لذكرت فيما تذكر بلاءها العظيم فى إنهاء حق الأدب ، وتوحيد العرب ، وتخريج طبقة من الأدباء ، وتثقيف أمة من القراء ، بل مجاهدتها السلطان الباغى ، والثراء الطاغى ، والفقر المهلك .» .

وهكذا كانت « الرسالة » مدرسة ربَّتْ جيلا ، كما أسهمت فى تقوية العلاقات بين أدباء الأقطار العربية ، بعد أن كانت شهرة أحدهم قبل « الرسالة » لاتتعدى حدود دولته . ورغم ما تعرضت له « الرسالة » من وعد السلطة ووعيدها فإنها وقفت صامدة فى وجه كل المضايقات ، وفى ذلك يقول الزيات « ولو أرادت « الرسالة » زهرة الحياة

الدنيا ، لعرضَتْ ضميرها للبيع وقلمها للإيجار ، ويومئذ تتحول أكداس الورق فى مطبعتها العجيبة من أوراق طبع إلى أوراق نقد . ولكن الله الذى حبَّب فى سبيله إلى المجاهد الأول الاستهشاد وليس فى مزوده إلا حِفنة من سُوَيْق أو قبضة من تمر ، حبَّب إلى « الرسالة » الجهاد فى الميدان المجدب الموحش ، ولا عدة لها إلا الصدق والصبر والزهد ، لتظفر بنصر المجاهد إذا فاز وبأجر الشهيد إذا قُتل » .

ويلاحظ الدكتور نعمة رحيم العزاوى فى كتابة « أحمد حسن الزيات كاتبا وناقداً » أن « الرسالة » أثرت فى أدب الزيات ، وجنحت به إلى تعاطى نوع أدبى خاص هو المقالة ، بعد أن كان قصصى النزعة . (د . نعمة رحيم العزاوى ، أحمد حسن الزيات كاتبا وناقدا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، الألف كتاب الثانى ٣١ ، ص ٣٥) .

وقد ترك الزيات تسعة كتب خمسة منها مؤلفة وأربعة مترجمة ، أما كتبه المؤلفة فهى :

- تاريخ الأدب العربى ، ألفه الزيات عام ١٩١٦ فى وقتٍ لم يكن فيه البحث فى تاريخ الأدب قد نضج . وقد أشار الزيات فى مقدمته إلى أن تاريخ الأدب هو علم وليد ابتدعه الايطاليون فى القرن الثامن عشر ، ثم نقله العرب عنهم بعد أن اشتد اختلاطهم بهم ، وبغيرهم من الأمم الأوروبية . وقد بدأه بالعصر العباسى حتى العصر الحديث . ويبدو أن الكتاب لم يستقر فى صورته الأخيرة إلا فى طبعته الثانية التى ظهرت فى عام ١٩٢٠ ، والتى كانت أوسع من سابقتها .
- فى أصول الأدب : ألفه الزيات بعد عودته من بغداد ، وكان فى أصله مجموعة من المحاضرات التى ألقى بعضها فى بغداد وبعضها الآخر فى القاهرة ، ومجموعة مقالات نشرتها الصحف . وأهم هذه المحاضرات محاضرتان ، إحداهما ألقاها الزيات فى بغداد عام ١٩٣٢ عن تاريخ ألف ليلة وليلة ، وهو بحث رائد لم يكن قد طرقه أحد قبل الزيات . أما المحاضرة الثانية فهى بعنوان « العوامل المؤثرة فى الأدب ، كان الزيات قد ألقاها فى بغداد أيضا عام ١٩٣٠ ، وهى بحث جديد أيضا

لم يكن قد طرقه أحد في اللغة العربية قبل الزيات . وقد صدرت طبعة الكتاب الأولى عام ١٩٣٢ وأعيد طبعة عام ١٩٤٦ .

- دفاع عن البلاغة ، وهو كتاب في النقد الأسلوبي ، اقتصر فيه الزيات على بيان السمات المثلى للأسلوب الأدبي . ويرى الذين كتبوا عن هذا الكتاب أن الزيات إنما يتحدث فيه عن خصائص أسلوبه هو . معنى ذلك أن الكتاب يدعو إلى مذهب فني في الكتابة يطبقه الزيات في كتاباته . والمذهب الأسلوبي الذى يدعو إليه الزيات في كتابه « دفاع عن البلاغة » يقوم على أساسين هما : العودة بالبلاغة العربية إلى طابعها العربي الأول ، الذى تمثل في كتابات الجاحظ والتوحيد وأمثالها . تلك الكتابات التي يتجلى فيها الإيجاز ، ورصانة الفواصل وقصرها . والأساس الثاني تطعيم الفكر العربي الحديث بآثار الفكر الأوروبي وروائع الأدب الغربي عن طريق الترجمة ، وبذلك يساير الأدب العربي ركب الحضارة المعاصرة . وقد دفع الزيات إلى تأليف هذا الكتاب مالاحظه من فوضى أدبية تتمثل في « تطاول الصحفيين إلى أن يكونوا كتابا ، وانحدار الأدباء إلى صحفيين » . وقد صدرت الطبعة الأولى للكتاب عام ١٩٤٥ ، وطبعته الثانية عام ١٩٦٧ .

- « وحي الرسالة » ، ويقع في أربعة أجزاء تضم مقالات الزيات وأبحاثه التي نشرها في الرسالة ، وضمنها تجاربه ومشاهداته وانفعالاته وآراءه في الأدب والحياة والاجتماع والسياسة ، كما يحتوي الكتاب على تراجم لشخصيات سياسية وأدبية وعلمية . ففيه مقالات في النقد ، وأبحاث في تاريخ الأدب ، ومقالات في السياسة ، وأخرى في النقد الاجتماعي والديني ، إلى جانب بعض القصص القصيرة . وهذا الكتاب هو الذى نال عنه جائزة الدولة في الأدب عام ١٩٥٣ . كما أن للزيات قصصاً قصيرة أخرى نشرها في مجلة « الرواية » شقيقة « الرسالة » في عهدها الأخير مثل قصة « رجلان وامرأة » التي تتسم بروح الدعابة المصرية .

- في ضوء الرسالة ، ويُعدّ امتداداً « لوحي الرسالة » ، إذ جمع فيه الزيات كتاباته في الصحف التي ظل ينشرها بعد احتجاب « الرسالة » مثل الشعب والجمهورية والهلال والرسالة الجديدة والأزهر .

أما كتبه المترجمة فهى : –

– آلام ڤرتر لجوته ، والزيات يحدثنا فى الجزء الأول من « وحى الرسالة » أنه فى عام ١٩١٩ هبَّ عليه « هوى دخيل وهادىء ولكنه مُلِحٌّ » ، وكان عندئذ « شابا طريراً حصره الحياء والانقباض والدرس ونمط التربية وطبيعة المجتمع فى حُسْن مشبوب ، يتوقد شعوراً بالجمال ، وقلب رغيب يحترق ظمأ إلى الحب » . فى هذا الظرف قرأ الزيات » آلام ڤرتر لجوته » الذى قال « كل إمرىء يأتى عليه حين من دهره يظن فيه أن « ڤرتر » إنما كُتِبتْ له خاصة » ، فأحس أنها عمل مختلف عما قرأ من قصص حيوات العاشقين » ، معنى هذا أن الزيات » ترجم القصة مندمجا فى جوها ، شاعراً بمواقفها ، وليس كل من يترجم يفعل ذلك . وهنا الفرق بين الترجمة الآلية والترجمة التى تُعتبر عملا فنيا ، إذ يشترك المترجم مع المؤلف فى عواطفه وانفعالاته . ويعبِّر باللغة التى يترجم إليها كما عبَّر المؤلف باللغة التى كتب بها (عباس خضر ، غرام الأدباء ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، إقرأ ١٥٧ ، ص ٧٥) وقد استغرقت ترجمة الكتاب سنة واحدة ، بدأها ١٩١٩ وانتهى منها عام ١٩٢٠ .

– روفائيل للأديب الفرنسى لامارتين ، ترجمها الزيات عام ١٩٢٥ وهو فى فرنسا ، بعد أن زار جميع الأماكن التى كان لامارتين يتردد عليها ويجلس فيها مع جوليا . ويلاحظ عباس خضر فى الفصل الذى كتبه عن أحمد حسن الزيات فى كتابه « غرام الأدباء » أن هناك شبها بين حادثة هذه الرواية وحادثة حب آخر الزيات ، وأن هذا الإتفاق بين الحادثتين هو الذى حمله هذه المرة أيضا على الترجمة (المرجع السابق ص ٧٦) .

– مختارات من الأدب الفرنسى (قصائد وأقاصيص) ، وكان الدافع إلى ترجمة هذه المختارات هو إصدار الزيات لمجلة « الرواية » تدعيما لمجلة « الرسالة » ، فترجم تلك القصائد والقصص ونشرها تباعا فى مجلة « الرواية » ، ثم جمعها بعد ذلك فى هذا الكتاب الذى نشره عام ١٩٣٧ .

أما الكتاب الرابع الذى ترجمه لزيات فكان بعنوان « محاضرات لامونت فى الفلسفة » .

وقد توفى أحمد حسن الزيات عام ١٩٦٨ عن ثلاثة وثمانين عاما . مات بالقاهرة ودُفن بقريته كفر دميرة القديم .

ثروت أباظة

وتوازن الفن والتعليم

ولد الأستاذ ثروت أباظة فى السابع والعشرين من يونيو عام ١٩٢٧ ، عندما كان أبوه إبراهيم دسوقى أباظة باشا فى الأربعين من عمره وعضوا بمجلس النواب . وقد ابتدأ تعليمه فى قريته غزالة التى تبعد عن الزقازيق سبعة كيلومترات . وأختار له أبوه مدرسا إلزاميا هو الأستاذ أحمد حسين القرعيش ، غير أن الأسرة مالبثت أن انتقلت إلى القاهرة فتولى أمره فى الدروس الخاصة مدرس آخر من غزالة هو عليوة أفندى عبد الله الذى ظل يدرس له اللغة العربية والحساب حتى حصل على الشهادة الابتدائية . لكن رحلته مع الحاج أحمد القرعيش استمرت - كما يقول ثروت أباظة فى ذكرياته - إلى أن اختاره الله إلى جواره (ذكريات لا مذكرات ، مكتبة غريب ، د . ت . ، ص ١٨) . وكان قد انضم إلى الحاج أحمد شاعر قريب هو الأستاذ توفيق عوضى أباظة الذى كان فقيراً لم يدخل مدرسة إلا أنه استطاع أن يعلم نفسه بنفسه بحيث يصفه ثروت أباظة بأنه كان « أعلم الذين عرفتهم باللغة العربية وآدابها » (المرجع السابق، ص ١٨) . حتى استطاع أن يكون شاعراً على مستوى لا بأس به . وقد أفاده هذان الشخصان فى قراءة الشوقيات معهما من الإجازة السنوية الصيفية للسنة الأولى الثانوية حتى انتهائه من دراسة الحقوق تقريبا .

وقد حصل ثروت أباظة على الابتدائية من مدرسة العباسية الابتدائية ، وحصل على شهادة الثقافة من مدرسة فاروق الأول النموذجية ، بينما حصل على شهادة التوجيهية (التى تعادل الثانوية العامة الآن) من مدرسة فؤاد الأول الثانوية عام ١٩٤٦ ، وتخرج فى كلية الحقوق عام ١٩٥٠ .

وكان ثروت أباظة قد بدأ النشر وهو ما يزال طالبا بالمرحلة الثانوية ، وذلك فى مجلة الثقافة وهو فى السادسة عشرة من عمره . كما بدأ بعد ذلك فى كتابة التمثيليات الإذاعية .

وفى عام ١٩٥٤ نشر أولى رواياته ابن عمار ، وهى قصة تاريخية عن الشاعر

الوزير الأندلسى ابن عمار ، كان طموحه سببا فى وصوله إلى كرسى الوزارة ، كما كان سببا فى القضاء عليه . ثم توالت بعد ذلك رواياته التى تجاوزت العشرين : هارب من الأيام (١٩٥٦) قصر على النيل (١٩٥٨) ثم تشرق الشمس (١٩٥٩) لقاء هناك (١٩٦٠) الضباب (١٩٦٤) شىء من الخوف (١٩٦٦) أمواج بلا شاطىء (١٩٧١) جنون فى الهواء (١٩٧٥) أوقات خادعة (١٩٧٥) خائنة الأعين (١٩٧٥) نقوش من ذهب ونحاس (١٩٧٩) خيوط السماء (١٩٨١) طائر فى العنق (١٩٨٢) أحلام فى الظهيرة (١٩٨٣) لؤلؤ وأصداف (١٩٨٤) النهر لا يحترق (١٩٨٥) طارق من السماء (١٩٨٦) الغفران (١٩٨٧) خشوع (١٩٨٨) بريق فى السحاب (١٩٩٢) سمات من الزمان (١٩٩٥) آدم الجديد (١٩٩٦) . شعاع من الأمل (١٩٩٧) آمال وأقدار (١٩٩٨) خيوط واهنة (١٩٩٩) .

وقد قدمت السينما بعض هذه الروايات مثل هارب من الأيام وشىء من الخوف . كما نشر ثروت أباظة حوالى عشر مجموعات قصصية ، وعددا من الدراسات والترجمات بالإضافة إلى مقالاته الصحفية المتوالية والتى نشر جزءا منها فى الجزء العاشر من مؤلفاته عام ١٩٩٦ ، ومسرحيتين .

وقد حصل ثروت أباظة على جائزة الدولة التشجيعية فى القصة عام ١٩٥٨ عن روايته « هارب من الأيام » وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٨٢ .

وقد شغل عدة مناصب صحفية منها رياسته لتحرير مجلة الإذاعة والتليفزيون ، ورياسته للقسم الأدبى بالأهرام . وهو حاليا وكيل مجلس الشورى (١٩٩٩) .

ويمكننا أن نتناول روايته « شىء من الخوف » كنموذج على فنه الروائى . ففيما عدا روايته « ابن عمار » التاريخية . فإن الروايات الست التالية التى أبدعها ثروت أباظة - أى حتى « شىء من الخوف » - تدورحول موضوعين أساسيين هما : علاقة الآباء بالأبناء ، والجماعة فى مواجهة الفرد الخارج على السلطة والعرف والقانون . وتتركز المشكلة الأولى فى رواية « الضباب » ، بينما تتركز المشكلة الثانية فى « هارب من الأيام » . أما « شىء من الخوف » فإنها وان كان موضوعها الأساسىّ الفرد الخارج

على الجماعة إلا أنها تتصل على نحو ما بموضوع علاقة الآباء بالأبناء . ومع ذلك فإن هذين الموضوعين ليسا إلا وسيلة الإفصاح عن القضية المحورية فى روايات ثروت أباظة تلك هى قضية الحرية بتنويعاتها المختلفة : الحرية السليمة والحرية المريضة . فالفرد الخارج على سلطة الجماعة يريد أصلا أن يتحرر منها ليصبح بدوره سلطة فوق السلطة ، وما تلبث المعركة الرهيبة أن تدور بين السلطتين ، وما يلبث القارئ أن يتساءل فى نهاية القصة عن المعنى الحقيقى للحرية . هل هو مَنْ حصل على حريته الفردية وأفقد الآخرين حرياتهم ، فحريته - إن أمكن تحقيقها - لا تكون إلا على حساب حريات الآخرين ، أم هو لدى الفرد الذى يقف أمام الطاغية بشجاعة ليحرر الجماعة من طغيانه ؟ ولئن كان الجواب هنا يبدو سهلا ، فإن الإجابة تبدو أصعب وأعقد فى حالة تصادم حريات الآباء وحريات الأبناء . وتقدم لنا رواية « الضباب » هذه القضية فى أعنف مظاهرها . فهناك أسرتان مصابتان بالعقم ، استطاعت كل منهما - وبطريقتها وبعد جهد - أن تنال بغيتها فيكون لديها طفل أو طفلة ، بل إن إحدى الأسرتين تبنت طفلا آخر . وكانت كل من الأسرتين تحلم أن تصوغ طفلها أو طفلتها وفق نموذج مثالى معين ، لكن هؤلاء الأبناء الذين طال الشوق لوجودهم ما يلبثون أن يضربوا عرض الحائط بكل أحلام آبائهم ويفجعوهم فى أقدس مقدساتهم . يقول أحدهم « هل أريد أبى حقا ؟ ألم أكن أضيق بتسلطه وفرض رغباته دون أن تكون لى فرصة أن أقول ما أريد ، فإذا أنا آخر الأمر لا أرى إلا ما يرى ، ولا مستقبل إلا ما يرسم . فها أنذا وحدى أخط مصير نفسى بيدى » (الضباب ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٧٥ - ١٧٦) . ونستمع إلى الجانب الآخر على لسان أحد الوالدين « أربى اثنين فيصبح الأول زانيا لا يحفل بالمعروف الذى قدمته له حتى ليتزوج طليقة ابنى وأخيه ، ويصبح الثانى مقامراً » ويحتسب الله فى أولاده ويعاوده السؤال القديم : لماذا نُصِرُّ على أن نأتى بالأولاد ؟ وهكذا تتصادم حريات الجيلين . وكأنما ثروت أباظة يريد أن يعلن صعوبة التوفيق واللقاء بينهما ، حيث إن حرية أحد الجيلين - فيما يبدو - لابد وأن تكون على حساب الجيل الآخر . إن ثروت أباظة يدين فى تلك الرواية نظام الزواج كله ، أو على الأقل جانب الأبوة والبنوة منه .

وقصة « شىء من الخوف » لا يخرج محورها الروائى عن قضية الحرية أيضا .

وهي مقسمة إلى ثمانية عشر جزءاً بلا عناوين لكن لها أرقام . والقصة تنقسم إلى قسمين رئيسيين واضحين : القسم الأول وفيه يقدم المؤلف شخصيات قصته ويشمل عشرة أقسام ، والقسم الثانى وفيه تدب الحركة بين هذه الشخصيات فيحدث الصدام ، أى أن النصف الأول يكاد يكون استاتيكيا ، والقسم الثانى ديناميكيا ، ونحن نقول إن القسم الأول يكاد يكون استاتيكيا لأن الشخصيات تتحرك مكانها حركة حول نفسها أكثر مما هى حركة مع غيرها ، أما القسم الثانى فتتصادم فيه الشخصيات التى سبق التعرف عليها فى القسم الأول بحيث تخرج عن أفلاكها الدائرة فيها وتتغير مصائرها نتيجة لهذا التصادم .

أول هذه الشخصيات هو حافظ والد فؤادة بطلة القصة ، وهو شخصية إحساسها بالانتماء قوى حتى لينتابه إحساس أشبه بإحساس الصوفى بوحدة الوجود، فهو حال فى كل جزء من أجزاء هذا الكون الفسيح المنبسط أمامه ، وكل جزء من هذا الكون حالٌ فيه بدوره . وتتضح لنا الأبعاد الرمزية لشخصية حافظ حين يتساءل قائلا : « أىَّ « أنا » كنت .. أترانى كنت ذلك الأنا الذى صاح برمسيس أم كيلوباترة أم قمبيز أم موسى أم عيسى أم محمد ؟ أىُّ أنا فى هؤلاء كنت ؟ » وهكذا يتضح أن حافظ ليس مجرد فرد يعيش فى إحدى قرى الدلتا فى زمان معين ومكان معين ، بل إن له أبعاداً تمتد إلى مصر كلها بزمانها ومكانها ، بتاريخها وجغرافيتها . وهذا البعد الرمزى فى الشخصية هو أول تفرقة واضحة بين قصة « شىء من الخوف » وقصة « هارب من الأيام » التى كان ثروت أباظة قد نشرها منذ عشر سنوات قبل أن ينشر « شىء من الخوف » ، وهما الروايتان اللتان تعالجان الموضوع نفسه : موضوع الفرد الخارج على سلطان الجماعة وما يشيعه من جو إرهابى ، وانعكاساته هذا المختلفة إلى حد التناقض على أفراد مجتمع ما .

وإضفاء هذه الأبعاد الرمزية على أول شخصية يقدمها لنا المؤلف ، وعلى والد البطلة بالذات ، يجعلنا نرتفع طوال ما يتلو ذلك من صفحات من الجزئى إلى الكلى ، ومن المحسوس إلى المجرد . فإذا ذكرنا أن قصة « شىء من الخوف » صدرت فى أبريل عام ١٩٦٧ ، أى قبيل هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، أدركنا دوافع التحذير الذى ضمَّنه

ثروت أباظة لمجتمعه الذى يعيش فيه ، وكيف أن فنه يلتحم بمجتمعه دون أن يكون التفاته إلى مجتمعه على حساب فنه ، وبهذا استطاع ثروت أباظة أن يواجه فى روايته « شىء من الخوف » المعادلة الصعبة بين الفن والتعليم خيراً مما واجهها فى روايات سابقة . تلك هى التفرقة الثانية بين « شىء من الخوف » ومعظم روايات ثروت أباظة السابقة .

أما التفرقة الثالثة فهى تفرقة أسلوبية . فقد قدَّم لنا ثروت أباظة شخصية حافظ بضمير الغائب ، غير أننا ما نلبث أن نستمع إليه يحدثنا بضمير المتكلم : ضمير الغائب حين يتحدث عن وحدة وجوده الزمانية والمكانية بأرض مصر ، حتى إذا وصلنا إلى الحاضر توارى ضمير الغائب وبرز ضمير أكثر حضوراً هو ضمير المتكلم ليعترف لنا بتجربة حبه ثم يعود ضمير الغائب ، وهكذا كأنما الضميران زاويتان مختلفتان يلتقط منهما المؤلف الموقف حتى يصبح أكثر تجسيما . وهذه الحرية فى التنقل من ضمير إلى آخر هى التفرقة الثالثة بين قصة « شىء من الخوف » وروايات ثروت أباظة السابقة التى كانت تُكتب بضمير واحد هو ضمير الغائب .

ومن خلال حافظ استطعنا أن نتعرف على زوجته فاطمة وابنتهما فؤادة ، وعلى صديقه عبد الصادق وزواجه بنبوية بنت المجرم حسين العكر وابنها عتريس الذى شبَّ مجرما كجده ، وعلى صديق طفولته أيضا فايز بك وزوجته نفيدة وابنهما طلعت .

أما السمة الرابعة فهى سمة أسلوبية أيضا ، تلك هى سمة الإيجاز . فالإشارة تغنى عن الإفاضة ، واللفظة عن الجملة ، لقد تخفف ثروت أباظة هنا من إيراد كثير من التفاصيل ولهذا جاءت أقصر رواياته (١٢٢ صفحة من القطع الصغير) باستثناء قصته الأولى « ابن عمَّار » .

شىء آخر نلاحظه فى رواية شىء من الخوف كما نلاحظه فى معظم روايات ثروت أباظة السابقة ، ذلك أنه يقدم شخصياته من خلال جيلين على الأقل . فمعظم أبطال ثروت أباظة معروفو الوالدين والأجداد أحيانا ، إنه يهتم بتقديم التكوين الأسرى لشخصياته ، وهم غالبا أبناء وحيدون أو اثنان على الأكثر ، ربما حتى لا تزدحم الرواية

بشخصيات ليس لوجودهم ضرورة فنية بل يشتت الانتباه . معنى هذا أننا نتعرف على الشخصية فـى إطار أسرتها . وأحيانا يقوم الأسلاف بدور القدر بالنسبة للأبناء أو الأحفاد - الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون - كما فى حالة عتريس فى قصتنا الذى ورث عن جده صفات الإجرام . ، وأحيانا لا يكون الآباء على هذا النحو مفروضين على أبنائهم ، فها هى ذى فؤادة تتميز بصفة ليست فى والديها - كالعناد - مما يضفى على شخصيتها قوة واحتراما .

فإذا رجعنا إلى رواية الضباب - وهى عندى ذروة ماكتبه ثروت أباظة فيما أسميه مرحلته التقليدية - وجدنا الآباء لاينجبون أشباههم ولا ينجبون من هم أفضل منهم ، بل إنهم - على العكس من ذلك - ينجبون من يفجعونهم فى أحلامهم فيهم . بحيث يمكن القول إنها مرتبة للأبوة من ناحية ، وأنها رواية مكتوبة لحساب الآباء وعلى حساب الأبناء من ناحية أخرى .

معنى هذا أن وجود الأجيال جنبا إلى جنب فى روايات ثروت أباظة ليس له دلالة واحدة ، فقد يكون حينا لإبراز التشابه بين الأجيال بحيث يكون السلف نبوءة للخلف ، وقد يكون حينا لإبراز الصدام الدرامى المروع بين أوثق علاقة إنسانية ، وقد يكون حينا ثالثا لإبراز شىء من التشابه وشىء من التباين .

وفى الجزء الثانى من القسم الأول من رواية شىء من الخوف نتعرف على فاطمة زوجة حافظ ووالدة فؤادة . وهنا نلاحظ أن العاطفة الدينية عند نساء ثروت أباظة أقوى مما هى عند رجالها .

أما السمة الثانية لكثير من نساء ثروت أباظة فهى أنهن يمارسن حق إبداء رأيهن فى زواجهن برغم مايبدو على بعض بيناتهن من جو محافظ . وفى رواية « شىء من الخوف » نجد أن حافظ حين يطلب يد فاطمة من أبيها ، يحرص أبوها أن يسألها رأيها . وعندما لاحظت فاطمة مابين ابنتها فؤادة وطلعت بك بن فايز بك من علاقة عاطفية أعلنت أن الزواج الشرعى الذى أرداه الله يوم شرَّع الزواج هو الحب ، الحب وحده هو الشريعة ، ومراسم الزواج إعلان لهذه الشريعة أن تذيع بين الناس ،

فلا زواج بغير حب ، وعندما يقدم المؤلف ثالث شخصياته فؤادة ، نجدها تعلن نفس رأى أمها .

لهذا فإننا ندرك مدى عدم شرعية زواج عتريس لفؤادة حين يتم هذا الزواج بغير موافقتها وبرغم موافقة والداها المهدَّد ووجود شاهدين ، فحين يحاول خارجٌ على القانون أن يجبر امرأة على الإذعان له فى أخص شأن من شئون حياتها تكون هذه ذروة الطغيان .

ولئن كان الخوف هو ما يحس به والد فؤادة من شعور نحو عتريس ، فإن الغضب هو ماتحس به فؤادة من شعور نحوه ، لأنها كما تعرف الحب الشديد الصانع للحياة وأبناء الحياة ، فإنها تعرف البغض الشديد لأعداء الحياة (ثروت أباظة ، شىء من الخوف ، دار المعارف ، اقرأ ٢٩٢ ، ١٩٦٧ ، ص ٣٠ - ٣١) .

ويقدم ثروت أباظة شخصية أنعام غانية القرية من خلال تحولها من فتاة صغيرة جميلة فى الثالثة عشر حتى زواجها فى السابعة عشر إلى أن طلقت زوجها الذى فقد عقله وأصبحت تمارس تجارتها بلا خوف ولا حذر . وشخصيتها أشبه بشخصية « وطنية » فى رواية « هارب من الأيام » . فكلتاهما - برغم ما بينهما من فروق تفصيلية - تمثلان المرأة الخارجة على قانون المجتمع النسائى ، فلا عجب أن يكون منزل كل منها ملتقى الرجال الخارجين على القانون والمجتمع .

ولئن كانت فؤادة الشخصية النسائية الرئيسية قد أهلَّت علينا فى بداية القصة ، فإن الجو الآن قد أصبح مهيأً لمقدم الشخصية الرئيسية بين الرجال وهو عتريس ، وكنا قد عرفنا نتفا عنه ، لكن ها هو ذا يتحدث بضمير المتكلم ، إننا ندخل الآن عرينه ونسمع يتساءل « ألاَّ أخاف .. المهم ألاَّ يبدو منى الخوف » (المرجع السابق ، ص ٥١) . إذن فهو رغم تمرسه بالإجرام يشعر كبقية خلق الله بالخوف ، كل ما بينه وبينهم من فرق هو أنه قادر على ألا يظهره .

ولقد كان تطلع عتريس نحو فؤادة - كما تطلع المجرم كمال الطبال إلى درية بنت العمدة فى رواية « هارب من الأيام » - وهيامه بها بمثابة إشارة البدء ، فخرجت كل

شخصية عن فلكها الذى كانت تدور فيه ودبت الحركة واضطربت ، هل هو تطلع النقيض إلى نقيضه ليكمله ، أم هو دلالة على أن نفسية المجرم مهما أوغلت فى الشر مايزال فى أعماقها ركن قصىّ يحن إلى عالم الخير هو الذى يجعل التوبة أمراً محتملا ، أم هى الرغبة فى تملك المُحال ؟ وكانت فؤادة بلا شك هى أمنع المعاقل على عتريس - كما كانت درية بالنسبة لكمال الطبال - وكان الاستحواذ عليها معناه انتصار الشر وسيطرة الطغيان . ومن هذا الاحتكاك بين عتريس وفؤادة ، بين الشر والخير ، وبتحديد أدق بين الطغيان والحرية ، تفجر العنصر الدرامى فى القصة .

فى الطرف الآخر تبرز شخصية طلعت ، وبينما نجد عتريس يقول : إن هى إلا إشارة . كلمة أقولها فلا يشرق صبح إلا وتكون فؤادة زوجتى (المرجع السابق ، ص ٥٢) . نجد طلعت يهمس : أريدها أن تختار هى .. يجب أن توافق على هذا الزواج موافقة صريحة لا شك فيها ، بإرادة حرة لا سلطان عليها فيها إلا ما تمليه خوالج نفسها هى (المرجع السابق ، صفحات ٥٥ - ٥٦) . وكما بدا حافظ والد فؤادة رمزاً لمصر ، فإن فؤادة هنا - ومن خلال شخصية طلعت - تشفّ شخصيتها وتشف حتى تصبح بدورها رمزاً للحرية .

فى جنح الليل أتى عتريس وفاجأ والد فؤادة : اليوم السبت ، كتب الكتاب الخميس القادم .. عندك أرض ، وفى الأرض قطن وأرز ، وأحيانا يكون فى الأرض قمح .. وعدنك ساقية .. وعندك بهائم .. وعندك - عند اللزوم أيضا - ابنتك فؤادة نفسها ، وأنا عتريس (المرجع السابق ، ص ٧١) . أما فؤادة فكان جوابها القاطع : لا .

هنا يبرز الطرف الآخر طلعت . ففى الصباح التالى أقبل طلعت مع والده إلى بيت حافظ ليخطب فؤداة . لكن حافظ - ولدهشة صديقه فايز وابنه طلعت - يرجوهما . لمصلحتك ومصلحة طلعت ألا يعرف أحد أنك طلبت منى هذا الطلب (المرجع السابق ، ص ٧٧) . أما طلعت فكان جوابه أيا كان الأمر فسأتزوج فؤادة .

وفى يوم الخميس الموعود طاف حافظ على ثلاثة بيوت يستدعى رجالها : المأذون

وشاهدين دون أن يطلعهم على حقيقة دورهم : الشيخ عبد التواب مأذون القرية وإمام جامعها ، وهنداوى افندى ناظر المدرسة الإلزامية ، والشيخ بسيونى شاهد الأفراح فى قريته .

وعندما فاجأهم عتريس أصيب ثلاثتهم بالذهول ، وتظاهر هنداوى بالإصرار على أخذ رأى فؤادة ، فلما دخلوا إليها وسألوها أعلنت رفضها ، غير أنهم لم يجرءوا أن يعلنوا هذا الرفض لعتريس ، فقرروا أن يزعموا أنها قبلت توكيل والدها عنها . وهكذا تم الزواج وأرغمت فؤادة على مرافقة عتريس إلى بيته . وتم الانتصار - شكليا - للطغيان .

وعندما نستمع إلى عتريس وهو يعترف بحبه لفؤادة ، نحس كأنما كمال الطبال الهارب من الأيام يُبعث من جديد ، وهو يهم بالاعتراف بحبه لدرية بنت العمدة بعد أن اختطفها بدوره إلى مغارته فى حادث مشابه لكن بدون عقد زواج . وعندما نشهد موقف فؤادة الرافض من عتريس نتذكر على الفور موقف درية من كمال فى « الهارب من الأيام » .

لهذا خرج عتريس يبحث عمن يعينه على نيل مأربه . قصد أولا أباها ، فلما أيقن أنه كذب عليه فى أمر الوكالة أمر بإغراق أرضه وإحراق أرزه ، فشهية الطغيان مفتوحة . ثم قصد إلى بيت غانية القرية أنعام ، فلم يجد عندها السلوى . فقصد عليوة المحامى لعله يفتيه فتوى تكون فى صالحه ، لكنه أبلغه أن العقد غير صحيح ، فما كان من عتريس إلا أن استولى على كل مدخراته التى كان يريدها أن تبلغ الألفين ليتزوج بنت رئيس النيابة . فسرق منه بذلك أحلامه .

وسط هذه الظلمة : الطغيان مسيطر ، والحرية مقيدة وإن لم تستلم ، برز الشيخ إبراهيم علام يهيب بالوالد : مت وأخرج ابنتك من بيت رجل ليست على ذمته . فتخرج الأم باحثة عن مكان ابنتها والشيخ إبراهيم علام يحمِّلها رسالة شفوية تبلغها لعتريس « إن العقد باطل .. باطل » .

الحق يقف إلى جانب الحرية فى مواجهة الطغيان .. والثمن هو إغراق أرض الشيخ إبراهيم .

وفى يوم الجمعة أعلن الشيخ إبراهيم للمصلين فى جامع القرية أن زواج عتريس من فؤادة باطل ، وكان الثمن أفدح هذه المرة . كان الثمن هو حياة محمود بن الشيخ إبراهيم . ومن قبل دفع الشيخ حسن حياة ابنه فخرى ثمنا لموقف مماثل فى رواية « هارب من الأيام » حين رفض أن يدفع لكمال الطبال عشرين جنيها دون حق . لكن ضحية الطغيان كانت بموتها هذه المرة أقوى مما هى فى حياتها . فقد مضى الشيخ إبراهيم غير عابىء بفداحة ماخسر فكتب على حائط الجامع « زواج عتريس من فؤادة باطل .. باطل » . وحين مرت جنازة محمود وجد المشيعون أنفسهم يسيرون دون وعى ليسدوا الطريق بعيونهم على عتريس ، فنكس رأسه فى استسلام بينما كانت فاطمة تحمل ابنتها فؤادة بين ذراعيها والطريق ينفسح لها .

وهكذا يمكن القول إن رواية « شىء من الخوف » تعتبر نقطة تحول هامة فى تطور الفن الروائى عند ثروت أباظة ، تتميز بأربع إضافات . أولها أن الواقع عنده أصبح مشحونا بالرمز ، وأن للأحداث إيماءاتها التى تتجاوز حدودها . وثانيها أنه استطاع أن يواجه المعادلة الصعبة بين الفن والتعليم بدرجة أكثر نجاحا ، فمع أنه لم يتخلَ عنهما معا إلا أنه حاول ألا يجعل أحدهما يفسد مهمة الآخر . وثالثهما تنقّله فى يسر بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ، وبين الحاضر والماضى . أما الإضافة الرابعة فهى التركيز .

أما قضية الحرية فما تزال شغله الشاغل ، وهى قضية لا تلح عليه فى رواياته فحسب بل وفى قصصه القصيرة أيضا وذلك على نحو ما نقرأ فى قصتين من مجموعته « الأيام الخضراء » (١٩٥٨) هما « حنان الهوى » و « ملاعب الصبا » .

ونلاحظ أن نهاية « شىء من الخوف » تختلف عن نهاية « هارب من الأيام » ، فبينما تغلب لطيف بك وعصابته فى جنح الظلام على كمال الطبال فى « هارب من الأيام » فتم القضاء على طاغية ليخلو الجو لطاغية آخر ، مما يعنى أن الطغيان ما يزال يجثم وإن تغير الأفراد : فإننا نجد أن إبراهيم علاّم فى نهاية رواية « شىء من الخوف » يثير الجماهير ، بعد أن ضحى بمحصوله ثم ابنه ، فاندفعت ثائرة نحو بيت عتريس فى

وضح النهار حتى سدَّت بعيونها الطريق وهو يصيح : سأقتلكم جميعا . فيجيئه الصوت مرة أخرى : إننا نحن الذين نقتل ، فؤادة تذهب إلى بيت أبيها . وتُختتم القصة بهذه الجملة : ونكَّس عتريس رأسه فى استسلام ، وحين رفع بصره لينظر الطريق الذى سارت فيه فاطمة بفؤادة وجده وقد أغلقته العيون مرة أخرى .

إن كل من يقرأ أدب ثروت أباظة سيظل يذكر كمال وعتريس كنموذجين للطغيان ، كما سيظل يذكر دريّة وفؤادة كنموذجين للحرية ، مع اختلاف وسائل تحرر كل منهما .

سعد الدين وهبة

يموت واقفا

ولد سعد الدين وهبة فى ٤ فبراير ١٩٢٥ بقرية دميرة مركز طلخا بمحافظة الدقهلية . ويذكر سعد الدين وهبة أن سبب تسميته بهذا الاسم يرجع إلى أن والده كان محبا للسياسة ووفديا متحمسا ، وكان سعد زغلول باشا هو زعيم حزب الوفد وقتئذ ، وكان من الشائع فى تلك الأيام أن يسبق اسم المولود اسم محمد أو أحمد ، ولأن والده أحب سعد باشا كثيرا فقد سماه محمد سعد . لكن جده كان مرتبطا بحزب الأحرار الدستوريين الذى كان يرأسه عدلى باشا فأصر على تسمية المولود باسم محمد عدلى . ولم يحسم الخلاف إلا صديق قال بعد أن سمع قصة الخلاف بين الجد والأب : إنه توجد بالقرب منا عزبة باشا اسمه محمد سعد الدين وهو نسيب عدلى باشا ، أى أنه يمثل الحزبين ويرضى الطرفين ، فكان اسمه « محمد سعد الدين وهبى » حلاً للمشكلة السياسية بين الجد والوالد ، لكنه اشتهر فيما بعد باسم « سعد الدين وهبة » .

وفى صباه التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية ، حيث حصل منها على الشهادة الابتدائية . وأثناء تلك المرحلة عرف الطريق إلى مكتبة البلدية ، فكان يتردد عليها عقب الدراسة كل يوم تقريبا . وفى دمنهور أيضا شاهد لأول مرة فى حياته الأفلام العربية والأجنبية كما شاهد لأول مرة فى حياته المسرح ، حيث كانت تمثل فرقة يوسف وهبى على مسرح البلدية .

بعد ذلك التحق بمدرسة دمنهور الثانوية حتى السنة الثانية ، ثم نقل والده إلى تفتيش المعمورة التابع لدائرة طوسون بالقرب من الإسكندرية ، فالتحق بمدرسة الرمل الثانوية وحصل منها على شهادتى الثقافة والتوجيهية . وفى الاسكندرية قادته قدماه إلى مكتبة البلدية أيضا ، كما شاهد مسرحيات الفرقة المصرية على مسرح لونابرك بالإبراهيمية ، وتفتَّح وعيه على لون جديد من المسرح ، لأن هذه الفرقة كانت تقدم مسرحيات غربيةً مترجمةً لا ممصَّرة كمسرحيات يوسف وهبى ، كذلك عرف طريقه إلى باعة الكتب والمجلاّت القديمة كالرسالة والثقافة ، كما قرأ توفيق الحكيم .

وفي تلك المرحلة من حياته بدأ سعد الدين وهبة الكتابة في الصحف وهو مايزال طالبا بالمدرسة الثانوية ، فنشرت له جريدة منبر الشرق ومجلة الثقافة ، كما أصدر وهو مايزال طالبا بمدرسة الرمل الثانوية مجلة مطبوعة على المطبعة ، صدر منها عددان ثم صودرت بأمر من ناظر المدرسة لأنه سخر فيها من بعض المدرسين في باب ابتكره - على غرار برنامج إذاعي معروف - أغاني ما يطلبه المدرسون .

وفي عام ١٩٤٤ قاد مظاهرة من مدرسة الرمل اتجهت إلى مدرستي العباسية ورأس التين احتجاجا على قيام السلطات الفرنسية بالقبض على الزعيمين شكري القوتلي في سوريا ورياض الصلح في لبنان ، مما أدى إلى القبض عليه وقضاء أسبوع في السجن .

وفي عام ١٩٤٥ حصل سعد الدين وهبة على شهادة التوجيهية ، وكانت رغبته أن يلتحق بقسم الصحافة بالجامعة الأمريكية حيث لم يكن في ذلك الوقت قسم للصحافة أو الإعلام بالجامعات المصرية ، لكن والده أصر على إلحاقه بكلية البوليس (كلية الشرطة الآن) . وفي عام ١٩٤٨ قاد طلبة الكلية لاحتلال نادي ضباط البوليس بالأزبكية تمهيداً لإضراب البوليس . وعند انتهاء الإضراب والعودة للكلية قبض عليه وأودع الحبس الانفرادي لمدة أسبوع . وفي عام ١٩٤٩ تخرج في كلية البوليس وعين بمركز منوف بمحافظة المنوفية حيث أمضى عاما ، نقل بعده في يونيو ١٩٥٠ إلى بوليس الإسكندرية حيث ألحق ببلوكات النظام (فرق الأمن الآن) ، وكان العمل بها طوال اليوم . لكنه في العام التالي - عام ١٩٥١ نقل إلى إدارة المرور حيث العمل نصف اليوم مما أتاح له الالتحاق بقسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية .

وفي أكتوبر عام ١٩٥١ عند إلغاء معاهدة ١٩٣٦ بين مصر وإنجلترا ، وبداية الحركة الفدائية في بورسعيد طلب سعد الدين وهبة من وزير الداخلية نقله هناك ، فأجيب إلى رغبته حيث أمضى شهرين في تلك المدينة يعمل بالشرطة نهارا وبالحركة الفدائية ليلا . ثم قامت ثورة يوليو عالم ١٩٥٢ وهو طالب بكلية الآداب فاشترك في كتابة أول برقية لتأييد الثورة من جميعة هيئة التدريس من جامعة فاروق الأول (جامعة الإسكندرية حاليا) وعلى أثر وقوع أزمة سياسية في سبتمبر عام ١٩٥٤ نقل

سعد الدين وهبة إلى القاهرة قبل أن ينتهى من دراسته فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، مما أدى إلى عدم دخوله امتحان الليسانس عام ١٩٥٥ ، وتخرجه فى الكلية فى العام التالى ١٩٥٦ ، وما أن حصل على ليسانس الآداب حتى استقال من عمله بالشرطة فى مايو عام ١٩٥٦ ليعمل بهوايته القديمة .. الصحافة .

فقد كان سعد الدين وهبة قد أصدر فى ديسمبر ١٩٥٥ - أى وهو مازال ضابطا بالشرطة - « مجلة البوليس » التى صدرت من نادى ضباط البوليس شهرية ثم نصف شهرية ثم أسبوعية ، وأثناء عمله بها نشر قصصه القصيرة فى مجلات الاثنين والكواكب وروز اليوسف والإذاعة وغيرها .

وكان قد سبق أن نشر وهو طالب بكلية البوليس قصصا ومقالات . وفى مارس ١٩٥٨ أصدر مجلة الشهر الأدبية ورأس تحريرها وساهم فيها كثير من الكتاب المصريين شيوخا وشبابا كما أنها فتحت صفحاتها للكتّاب العرب . وظلت مجلة الشهر تصدر حتى يونيو ١٩٦٠ حين توقفت لأسباب مالية . وقد كانت أول صلة لى بسعد الدين وهبة بمناسبة مشاركتى الكتابة فى هذه المجلة .

وفى عام ١٩٥٩ عُين سعدالدين وهبة سكرتيراً للتحرير بجريدة الجمهورية ، ثم مديراً للتحرير لمجلة الإذاعة ، ثم عاد مديراً للتحرير بجريدة الجمهورية من يونيو ١٩٦١ ، حين نقل إلى وزارة الثقافة والإعلام مع أول دفعة من الصحفيين أبعدت عن الصحافة . وفى وزارة الثقافة أمضى ستة عشر عاما وستة وعشرين يوما - من أول سبتمبر ١٩٦٤ حتى السادس عشر من سبتمبر عام ١٩٨٠ حيث عمل مديراً للتخطيط السينمائى ، فرئيسا لمجلس إدارة الشركة العامة للإنتاج السينمائى (فيلمنتاج) ، فمدير النشر بالهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر . وتنقل فى مختلف الوظائف العليا فى وزارة الثقافة حتى أصبح وكيل أول وزارة الثقافة وسكرتير عام المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، حتى صدر قرار رئيس الجمهورية فى سبتمبر ١٩٨٠ بنقله إلى المجالس القومية المتخصصة ، فقدم استقالته اعتباراً من أول أكتوبر ١٩٨٠ قبل وصوله إلى سن المعاش بأربع سنوات ونصف السنة تقريبا .

لكن نشاط سعد الدين وهبة لم يقتصر على المجال الثقافى رغم تنوعه واتساع رقعته ، بل تجاوزه إلى ميدان العمل العام ، فهو الذى أنشأ نادى ضباط البوليس بالأسكندرية عام ١٩٥٠ ، وتولى منصب سكرتيره العام حتى نقل إلى القاهرة عام ١٩٥٤ . كما أنه انتخب عضواً بمجلس إدارة نادى ضابط البوليس (النادى العام بالقاهرة) منذ إنشائه فى عام ١٩٥٠ ، وظل عضواً منتخبا حتى استقالته من البوليس عام ١٩٥٦ ، كما أنتخب رئيسا للسينمائيين ورئيسا لاتحاد النقابات الفنية دورتين متتاليتين من عام ١٩٧٩ حتى عام ١٩٨٨ . وفى عام ١٩٨٤ كان قد انتخب عضواً بمجلس الشعب عن الدائرة الخامسة بوسط القاهرة ، وأعيد انتخابه فى عام ١٩٨٧ . ومنذ عام ١٩٨٥ عين رئيسا للجنة الثقافية بالحزب الوطنى الديمقراطى . وفى عام ١٩٨٦ أنتخب رئيسا للاتحاد العام للفنانين العرب . وفى دورة مجلس الشعب عام ١٩٨٧ أنتخب رئيسا للجنة الثقافية والإعلام والسياحة . كما عين رئيسا لمجلس إدارة صندوق رعاية الفنانين والأدباء منذ عام ١٩٨٣ ، ورئيسا لمهرجان القاهرة الدولى منذ عام ١٩٨٥ . كما كان عضو المجلس الأعلى للثقافة ، وعضو المجالس القومية المتخصصة ، ورئيس اتحاد الأدباء ، ومن كتاب صحيفة الأهرام التى كان ينشر بها مقاله الأسبوعى .

وقد كتب سعد الدين وهبة عدداً كبيراً من القصص القصيرة ، وفى عام ١٩٥٨ نشر بعضها فى مجموعته الوحيدة « أرزاق » ، بالإضافة إلى مئات المقالات فى الأدب والنقد والسياسة فى مختلف الصحف والمجلات . غير أن سعد الدين وهبة ما لبث أن وجد نفسه فى المسرح ، إذ كتب سبع عشرة مسرحية طويلة من أشهرها : المحروسة ، السبنسة ، كوبرى الناموس ، سكة السلامة ، المسامير ، بير السلم ، هذا إلى جانب تسع عشرة مسرحية من ذات الفصل الواحد . كذلك كتب السيناريو والحوار لأكثر من عشرين فيلما ، كما كتب مسلسلا للتليفزيون بعنوان « المحروسة ٨٥ » وقد صدرت له عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مجموعة مسرحيات من فصل واحد عددها ست عشرة مسرحية بعنوان « الوزير شال الثلاجة » كما أصدرت الهيئة العامة لقصور

الثقافة كتابا عنه من إعداد « إبراهيم عبد المجيد » بعنوان « سعد الدين وهبة كاتب مصر المحروسة » كان مرجعنا الأساسي في هذه الدراسة .

وقد قوبل هذا النشاط الواسع والمتنوع للأستاذ سعد الدين وهبة بتقدير من أكثر من جهة : فحصل على وسام الجمهورية عام ١٩٦٥ ، كماحصل على وسام سيمون بوليڤار ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى في يناير سنة ١٩٨٨ . وجائزة الدولة التقديرية في الآداب في يونيو عام ١٩٨٨ عن عام سنة ١٩٨٧ . وأخيراً حصل على وسام « كوموندير » في الفنون والآداب من الحكومة الفرنسية في يونيو ١٩٩٠ .

ولما كان التفاعل مع المجتمع يثرى وجدان القصاص ويمده بتجارب لا تستطيع المخيلة أن تجاريها في مدى التنوع والغرائبية ، فإن سعد الدين وهبة بحكم عمله ضابطا في البوليس - شأنه شأن الطبيب وكل عمل فيه احتكاك بالجمهور - قد أتيح له أن يستلهم الكثير مما عايشه في حياته العملية المزدحمة بأنواع مختلفة من البشر والأحداث المثيرة ، وإن كان هناك خطر من أن تكون نماذجه البشرية ليست إلا من هذه الفئات ذات الجانب المظلم في المجتمع ، فلا يقف أمام ضابط البوليس إلا جانٍ أو مجني عليه . لكن لأن سعد الدين وهبة لم يكن مجرد مسجل لما يعايشه ، بل فناناً موهوباً ، فإنه استطاع أن يتجاوز النفوس المريضة والمنحلة التي تعرض له في حياته اليومية إلى رؤية إنسانية أرحب ، ونحن نعرف من مقدمة مجموعته القصصية الوحيدة « أرزاق » أن بها قصتين كتب أولاهما وهو في التاسعة عشر ، والأخرى وهو في الثانية والعشرين قبل أن يعمل ضابط شرطة . ودلالة تلك الحقيقة التاريخية أن الموهبة سبقت التجربة الحياتية ، وأنها هي التي فتحت عينيه على عشرات التجارب التي يمر عليها زملاؤه في الشرطة دون أن توحي لهم بشيء يتجاوز الحدث الواقعي . ولما كان سعد الدين وهبة قد حرص على أن يؤرخ لقصصه ، فإننا نستطيع أن نتتبع تطوره من مثالية الشباب وحبه للخير وإيمانه بالإنسان في صراعه بين الفضيلة والرذيلة - على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط في دراسة له عن هذه المجموعة - ففي نهاية قصة « الباشمحضر » التي كتبها عام ١٩٤٤ نرى انتصار الإنسان في الصراع بين الخير والشر ، ذلك الصراع الذي لم يكد يبدأ حتى انتهى بسبب مصادفة عابرة . وفي القصة

الثانية « شاهد إثبات » نرى تطوراً لدى الكاتب الشاب فى رؤيته لطبيعة النفس البشرية فى صراعها بين الخير والشر . فإذا كان الصراع فى القصة الأولى مجرد نزوة غريزية طارئة ولَّدتها المصادفة التى ألقت بامرأة فى طريق الباشمحضر ، فإنه فى قصة « شاهد إثبات » - مرتبط بمشكلة حيوية يواجهها بطل القصة وتفرض عليه أن يختار بين إثـم يصرف عنه وعن أولاده غائلة الجوع ، وإن ألقى بإنسان قد يكون بريئاً فى ظلمات السجن ، وبين فضيلة قد ترضى ضميره لكنها لن تحل مشكلته وقد لا تبرىء ذلك المتهم . ومن الطبيعى فى هذه الظروف أن يطول أمد الصراع فى نفس العامل المتعطل وأن تزيد حدته حتى لينهار تحت وطأته « فيسقط فى أثناء عمله مغشيا عليه ويحمله زملاؤه إلى منزله ، ولا يثوب إلى رشده إلا بعد يوم بأكمله لم يحسّ فيه بالدنيا وما بها » . ويصور المؤلف انتصار الخير فى نفس الإنسان مرة أخرى فى هذه القصة ولكن عن طريق الحلم . فقد بدأ فى تلك المرحلة من حياته الفنية يشك شيئا ما فى قدرة الإنسان على قهر الشر فى كل الأحوال ، وإدراك أن المجتمع قد يضع الفرد أحيانا فى مآزق نفسية يختلط فيها الخير بالشر ، والفضيلة بالإثم ، فلا يجد مناصا بالهزيمة وإن بررها بألوان شتى من الأعذار (د . عبد القادر القط ، أرزاق ، مجلة الشهر ، نوفمبر ١٩٥٨ ، ص ١٥) .

ثم تتلو هاتين القصتين قصة ثالثة هى « فى العتبة » نلمس فيها خطوة جديدة فيما جدَّ على المؤلف من تطور فى نظرته إلى الحياة والناس . فإذا كان البطل فى القصة الأولى قد تماسك فى اللحظة المناسبة وانتصر انتصاراً مطلقا على نوازع الشر . وفى القصة الثانية أوشك على الهزيمة لولا تدخل مفاجأة غير منتظرة ، فإنه فى القصة الثالثة نرى البطل يمضى فى هزيمته إلى النهاية ويقترف مافرضته الظروف عليه من إثم . وهكذا نرى المؤلف وقد بدأ يتحول عن إيمانه المطلق بغلبة الخير فى نفس الإنسان ، ويدرك أن موقف الإنسان من الفضيلة والرذيلة لا يتحدد فى نفسه وحدها باعتباره أزمة فردية محض ، بل تتدخل فى تحديده كثير من الظروف الاجتماعية والاقتصادية المختلفة (المرجع السابق ، ص ١٦) .

وبتلك القصص الثلاث تنتهى المرحلة الأولى من تطور الكاتب فى نظرته إلى الحياة

والناس ، وتبدأ مرحلة جديدة لا يشغل نفسه فيها بالتفكير فى موقف الإنسان من الخير والشر ، بل يلاحظ سلوكه وانفعالاته وتجاوبه مع مايعرض له من أحداث ، وينتهى من خلال ذلك إلى تقديم كثير من النماذج الإنسانية الصادقة ، وكثير من المشكلات الاجتماعية والأزمات النفسية ذات الدلالة التى تخرجها من فرديتها إلى إطار إنسانى أكبر (المرجع السابق ، ص ١٦) ، وقد يتعرض المؤلف فى تلك المرحلة الثانية من مراحل تطوره إلى فكرة الخير والشر كما فعل فى قصصه الثلاث الأولى ، لكنه لا يأبه هنا لما وراء سلوك شخصياته من مغزى خلقى ، بل يقدم نماذج من السلوك الإنسانى فيها كثير من الطرافة فى أسلوب ساخر . وهذا الاتجاه واضح فى قصص مثل : هريسة والباشكاتب والواد عاشق .

هذا من حيث مضمون القصص ودلالاتها النفسية والاجتماعية . أما من حيث شكلها وأسلوبها وبنائها الفنى فإن سعد الدين وهبة قد رسم لنفسه طريقة واضحة منذ البداية والتزمها فى قصصه ، فهو يؤثر الأسلوب الحى السريع والحركة المتطورة على الوصف والتحليل ورسم الأجواء والتمهل عند بعض المواقف الخاصة ، وسبيله إلى ذلك أن يراوح بين السرد والحوار ، وأن يدع المجال لشخصياته لكى تتحرك وتتكلم معبرة عن دخائل نفوسها وطبيعة تكوينها ونظرتها إلى الأمور . لذلك تبدأ كثير من قصصه بأن تقدم الشخصية نفسها بنفسها عن طريق حوار تتبادله مع بعض الشخصيات الأخرى ، ثم يتدخل المؤلف بعد ذلك فى تفاصيل القصة وأحداثها .

ويلاحظ الدكتور عبد القادر القط بحق فى مقال آخر له عن مسرح سعد الدين وهبة أن قصصه تضمنت كثيرا مما بدا بعد ذلك فى مسرحياته من قدرة على رصد النماذج البشرية المتميزة ، واهتمام بالملامح النفسية الفريدة ، ووعى بقضايا المجتمع الريفى ، وقدرة فائقة على مزج الفكاهة الساخرة بالمأساة ، وإدارة الحوار الدال أو الطريف (د . عبد القادر القط ، سعد الدين وهبة بين رواد نهضة المسرح العربى الحديث ، ضمن كتاب « سعد الدين وهبة كاتب مصر المحروسة » ، إعداد إبراهيم عبد المجيد ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٤ ، ص ١٧) .

ومنذ تحول سعد الدين وهبة إلى التأليف المسرحى أصبحت أعماله البارزة مَعْلماً

بارزاً من معالم النهضة المسرحية فى الستينيات ، تشترك فى بعض خصائصها مع أعمال أبناء ذلك الجيل الموهوب فى المضمون والفن ، وتنفرد بخصائصها المتميزة . ومنذ قدم المسرح القومى مسرحيته الأولى « المحروسة » فى ديسمبر ١٩٦١ ، توالت أعماله فلم يكد يخلو موسم مسرحى من مواسم ذلك العقد من مسرحية جديدة له ، أو إعادة عرض لأحدى مسرحياته الناجحة . وحين عُرضت « المحروسة » لأول مرة احتفى بها النقاد حفاوة كبيرة ، حيث كان للنقد وقتئذ صوت مسموع ومجال رحب فى وسائل الإعلام المختلفة والندوات .

ويكاد سعد الدين وهبة يتفرد من بين معظم كتاب تلك الحقبة باهتمام خاص بالريف والقرية وقضايا الفلاح وصلته بالسلطة وممثليها ، بينما وجه أغلب الكتاب اهتماماتهم إلى حياة المدينة (المرجع السابق ، ص ١٧) .

وقد وجَّهه حسه الفنى منذ البداية إلى الانتقاء ، مما جنَّبه الانسياق وراء تقديم رؤية شاملة لحياة القرية ومشكلاتها ، وفضَّل اختيار مواقف صغيرة أو أحداث عابرة تبدو فى البداية ضئيلة الشأن فى حياة القرية وأهلها ، ثم ما تلبث أن تقود إلى الكشف عن أوضاع اجتماعية تنطوى على كثير من الفساد والظلم ، تغطى عليها الألفة والعادة . ويتم هذا الكشف من خلال شخصيات بعضها نمطى مألوف ، وكثير من منها نماذج إنسانية مبتكرة تتميز بأوضاعها الاجتماعية وسماتها النفسية ، وتتحمل تلك الشخصيات فى صبر قدرها المحتوم من الفقر أو القهر أو المهانة ، يساندها حلم صغير تسعى فى دأب لتحقيقه ، وقد تظل قانعة طيلة حياتها بهذا الحلم ، بينما قد يعصف بحلمها الذى يوشك أن يتحقق كيد طامع أو عدوان صاحب سلطة (المرجع السابق ، ص ١٨) .

كذلك فإن سعد الدين وهبة لم يلتفت كثيرا فى مسرحه إلى الوقائع التاريخية الكبيرة والأبطال المعروفين . بل كان يقتنص إشارة عابرة إلى حادثة صغيرة فى كتب التاريخ فتتحول فى مسرحه إلى حدث فنى كبير كتلك التى بنى عليها مسرحيته « ياسلام سلِّم ، الحيطة بتتكلم » والتى مثلت على المسرح عام ١٩٧٠ .

ولا تكاد تخلو مسرحية من مسرحيات سعد الدين وهبة من شخصية كوميدية أو أكثر ، أو خط كوميدى ممتد ، أو موقف طريف أو حوار يثير الضحك . ويتوازى الخط الكوميدى والخط الدرامى فى بعض أعماله ويمتدان فى نسيج المسرحية كلها (المرجع السابق ص ١٩) .

وللرمز فى أعمال سعد الدين وهبة مكانة بارزة ، حتى فى أعماله الواقعية الأولى التى تتجاوز سمات بعض شخصياتها وحوارها الواقع المألوف فتوحى إلى المشاهد بأنها رموز حية لواقع أو قضية أو معانٍ إنسانية غير محدودة . غير أنه منذ تحوَّل عن رصد مظاهر التخلف أو الفساد أو الظلم فى عالم القرية ، إلى رصد بعض القضايا الكلية فى السياسة والاجتماع والسلوك ، أخذ يعتمد على الرمز اعتماداً ظاهراً فى اختيار موضوعه ورسم شخصياته وإدارة حواره (المرجع السابق ، ص ٢٠) .

وقد لخص لنا سعد الدين وهبة ماتميزت به حياته الحافلة بالمعارك والنضال فى مقاله الأسبوعى الأول الذى نشره بالأهرام فى السابع والعشرين من سبتمبر عام ١٩٩٧ من سلسلة مقالات أربع أرسلها من باريس حيث كان يعالج من إصابة رئتيه بالسرطان ، بعنوان « آخر معارك العمر » وكان قد أحس بقرب النهاية ، فكتب يقول « سبعون عاما من عمرى لم أكن جنديا فى معركة بالحديد والنار ، لكنى كنت جنديا بمعنى الحرب والصراع . ومن حقى تماما أن أقول كما قال سيف الله المسلول خالد بن الوليد : لم يعد فى جسمى مكان ليس به طعنة . فأنا أحس أن جسدى مثخن بالجراح » ثم يستطرد وكأنما يعاتب القدر « ألا يكفى هذا ولماذا الآن و « ثم يلبث أن يستعرض نشاطه المكثف خلال العام الأخير من حياته ، ومعظمه محاضرات فى بلاد عربية وأخرى أجنبية ضد التطبيع مع إسرائيل ، يختتمه متسائلاً : هل هو العام الأخير .. هل كان عام الذروة ، والمسرحيون يعرفون أن الذروة تقترب دائما من الختام ؟ »

وورغم ذلك ، ولأن سعد الدين وهبة كان مناضلا حتى الرمق الأخير ، لايقبل الاستسلام حتى أمام الموت ، بدا أن صحته قد تحسنت على أثر عودته من باريس إلى أرض الوطن بعد رحلة علاجه التى استغرقت عدة أسابيع . ويبدو أن الموت احترم فى فريسته هذه الشجاعة فأبى أن يختطفه وهو مكشر له عن أنيابه . بل تسلل إليه فى

هدوء وهو مطمئن فى غفوة القيلولة بعد ظهر الثلاثاء الحادى عشر من نوفمبر ، وكان فى صباح ذلك اليوم نفسه يتابع اللمسات النهائية لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى ، وبعد ظهر ذلك اليوم دخلت رفيقة العمر الفنانة سميحة أيوب لتوقظه ، فاكتشفت أن الفارس قد رَحل ، وأن لقلبه المناضل أن يستريح ، بعد اثنين وسبعين عاما من الخفقان لكرامة مصر وعزة العالم العربى ، مقرراً - ولأول مرة - أن يهادن الحياة ، فقد كان ذلك اليوم يوم الهدنة العالمى الذى توقفت فى مثله الحرب العالمية الأولى منذ تسعة وسبعين عاما .

لقد كان سعد الدين وهبة أشبه ببطل الدراما الإغريقية الذى كانت تتنبأ الآلهة بمصيره المحتوم ، لكن هذا لايحول دون محاولته إفشال هذه النبوءة رغم أنها بالضرورة ستتحقق وتتحقق ، هكذا كان سعد الدين وهبة يدرك أن مسيرته قد بلغت ذروتها فى فصلها الأخير ، يتلوها وشيكا إسدال الستار ، لكنه بالرغم من هذا الوعى فإن شخصيته لم تكن لتسمح له بالتوقف لحظة أن يعيش حياته بكل عنفوانها واندفاعها ، فالحياة والموت لا يتناقضان هنا ، بل يتعانقان ويتكاملان .

ما أروع أن يحقق الإنسان أمنيته : أن يموت واقفا .

سليمان فياض
وتطوير القصة القصيرة العربية

- ١ -

« قال لأخته

- أعطيني المفتاح . أريد زيارة أمي .

عادت إليه بالمفتاح . فأخذه وانصرف .

غادر المترو ، ودخل في الحي العاشر . قادته قدماه عبر منعطفات قديمة . تصعد به الطريق وتنزل . وتوقّف أمام الباب . دسّ المفتاح في القفل ، ونزع القفل المفتوح من قيده ، ودفع بالباب الحديد وراءه ، وأعاد القفل إليه ، وأغلقه . نظر إلى أعلى ، كانت السماء قريبة غاية القرب ، والأرض يكسوها البلاط ، وثمة قائمان من الحديد في الركن ، يحده جدران من قماش .

في ركن آخر ، رأى حجرا صلدا ، فأخذه كأن كل شيء كان معداً له . أخذ يكسر به ألواح الأسمنت ، من الجوانب ، فوق الدرج ، ونزع لوحا رفعه فوق لوح آخر ، وأخذ يهبط الدرج .

إذ صار رأسه بمستوى الألواح ، أوقد شمعة ، وفرد كفيه إلى أعلى ، وأعاد اللوح الأسمنتي إلى مكانه .

حمل الشمعة ، وأخذ يهبط الدرك ، فاحتواه الظلام ، وكفت شعلة الشمعة عن التراقص . وزكمت أنفه روائح هواء حبيس ، وظلام مقيم ، وعفن .

أدار الضوء حوله حتى رآها ، هيكلا من العظم ، قد رُمّ وتفسخ في غير اتساق . رأى الهيكل يكسى في ضوء الشمعة الساكن لحما ، والوجه الذي يعرفه يتجسد ، وعلى الشفتين بسمة ، وفي العينين لمعة ، وسمع صوتها يهمس له : تعال .

تمدد بجوارها ، والتفت بوجهه نحو الهيكل ، رأى العينين فجوتين ، والفكين بلا أسنان ، والخدين هاويتين ، وأخرج مسدسا من جيبه .

وضع فوهة المسدس على وَدَجه ، في الوسط تماما بين الأذن والعين ، ونفخ الشمعة فانطفأت ، وألقى بها في الظلمة ، ثم ضغط على الزناد » .

لعل تلك أقصر قصة كتبها الأديب القصاص سليمان فياض ، وهي أولى قصص مجموعته « ذات العيون العسلية » التي نُشرت عام ١٩٩٢ ، كما أنها نموذج لهذا النوع من القالب القصصي الذي كتبه - بين أشكال أخرى للقصة القصيرة - يتميز بالتكثيف وبوحدة الزمن وبالحدث العنيف الذي يشبه طلقة الرصاص .

وقد فاز في عام ١٩٩٤ سليمان فياض بجائزة العويس الأدبية التي يمنحها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة مرة كل عامين - وكان قد حصل على جائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة من المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالقاهرة (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) عام ١٩٧٠ عن مجموعته القصصية « وبعدنا الطوفان » .

وقد وُلد الأديب سليمان فياض في السابع من فبراير عام ١٩٢٩ بمحافظة الدقهلية ، وحصل على شهادة العالمية من كلية اللغة العربية (الدراسات العربية حاليا) بجامعة الأزهر عام ١٩٥٦ ، ثم شهادة العالمية مع الإجازة في التدريس من الكلية نفسها عام ١٩٥٩ .

وقد عمل مدرسا للغة العربية في الأردن فالسعودية فمصر حتى عام ١٩٨٤ حين قدَّم استقالته وأحال نفسه على المعاش . كما عمل محرراً وكاتبا أدبيا وصحفيا بمجلات الإذاعة والتليفزيون والشهر والبوليس وصحيفة الجمهورية بالقاهرة ، وعمل نائبا لرئيس تحرير مجلة إبداع التي تصدرها هيئة الكتاب بالقاهرة بين عاميْ ١٩٨٣ و ١٩٨٥ ، وخبيراً لغويا في مشروع تعريب الحاسب الآلي لبعض البرامج العربية لشركة صخر عام ١٩٨٨ وشركة I B M بالقاهرة عام ١٩٨٩، إلى جانب نشاطه في التأليف الإذاعي والتليفزيوني .

وقد أصدر سليمان فياض تسع مجموعات من القصص القصيرة كانت أولها عام ١٩٦١ ، وخمس قصص طويلة أو روايات قصيرة هي : أصوات ، والصورة والظل ،

والفلاح الفصيح ، والقرين ، ولا أحد . إلى جانب إصداره أكثر من من عشرين كتابا فى سلسلة السير الأدبية التاريخية العلمية للناشئين التى صدرت معظمها عن مركز الترجمة والنشر بالأهرام . هذا إلى جانب إنتاجه اللغوى حيث أصدر كتابه « حقول الدلالات الصرفية » عام ١٩٨٩ ، وأربعة معاجم هى : معجم الأفعال الثلاثية المعاصرة ، ومعجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية ، والقسم الأول من أنظمة تصريف الأفعال العربية ويتعرض للأفعال الثلاثية ، والدليل اللغوى وهو معجم وجيز فى الأدوات والتراكيب الكتابية . أما مجموعاته القصصية فهى على التوالى : عطشان ياصبايا (١٩٦١) ، وبعدنا الطوفان (١٩٦٨) ، أحزان حزيران (١٩٦٩) العيون (١٩٧٢) ، زمن الصمت والضباب (١٩٧٤) ، وفاة عامل مطبعة (١٩٨٣) ، الذئبة (١٩٨٩) المثقفون أو وجوه من الذاكرة (١٩٩٢) ، ذات العيون العسلية (١٩٩٢) .

- ٢ -

والملاحظة الأولى لمن لم يقرأ سليمان فيّاض أن قصصه ليست فى مستوى فنى واحد ، وكان من الأفضل أن يقوم بعملية انتقاء مما يكتبه - على الأقل - عند نشره فى مجموعات ، فبعض قصصه تقترب من الحدوته التى لا تعترف بالوحدة الفنية للقصة القصيرة الحديثة ، بينما بعضها الآخر يُعتبر من روائع هذا الفن . وفى هذا يقول صديقه الأديب القصاص أبو المعاطى أبو النجا « من أعظم قصص سليمان فياض تلك القصص التى ينتصر فيها سليمان الصموت على سليمان الثرثار . تلك القصص التى تنحو نحو الإيجاز والتكثيف والتركيز منذ رائعته « يهوذا والجزار والضحية » (التى أصبح اسمها فى مجموعته القصصية الكاملة « امرأة وحيدة ») حتى قصته « الكلب عنتر » فى آخر مجموعة له (وقتئذ) بعنوان « الذئبة » . (أبو المعاطى أبو النجا ، سليمان فياض الإنسان والفنان ، الثقافة الجديدة ، أبريل ١٩٩١ ، ص ١٦) . ولعل من أسباب الترهل فى بعض قصص سليمان فياض هو استخدامها لحروف العطف وأسماء الوصل حيث يُفَضِّل حذفها إسهاما فى التركيز على الحدث وإبعاداً لكل ما من

شـأنه أن يُميِّع الموقف . ويمكننا إدراك ذلك إذا أعدنا قـراءة قصـة « العودة » التى تصدرت هذا المقال على هذا الأساس ونكتفى بإعادة كتابة الفقرة الأخيرة هنا كمثال وذلك على النحو التالى :

« أدار الضوء حوله حتى رآها . هيكلا من العظم . رُمَّ وتفسَّخ فى غير اتساق . الهيكل يُكسى فى ضوء الشمعة الساكن لحما ، الوجه الذى يعرفه يتجسَّد ، على الشفتين بسمه ، فى العينين لمعه ، فى صوتها همسه : تعال .

تمدد بجوارها ، التفت بوجهه نحو الهيكل . العينان فجوتان ، الفكان بلا أسنان ، الخدان هاويتان . أخرج مسدسا من جيبه . وضع فوهة المسدس على وَدَجه ، فى الوسط تماما ، بين الأذن والعين ، نفخ الشمعة ، انطفأت ، ألقى بها فى الظلمة ... ضغط على الزناد . » .

كذلك يتراوح حجم قصصه ما بين القصة القصيرة جدا مثل القصة السابقة « العودة » وقصتى « الكلب عنتر» و « عود كبريت » من مجموعة « الذئبة » ، والقصة القصيرة الطويلة مثل « أصوات » التى اعتبرها ناقد مثل الدكتور على الراعى رواية وذلك فى كتابة « الرواية فى الوطن العربى » ، كذلك فإن قصصه تتراوح بين الواقعية الشديدة مثل قصة « امرأة وحيدة » والفانتازيا مثل قصة « القرين » ، وتبنِّى الأسطورة فى قصص مثل « عطشان ياصبايا » و « النداهة » . كذلك فإن حديث شخصياته يتراوح بين المونولوج عندما يكون الصراع داخلها ، والحوار عندما يكون الصراع بينها وبين العالم الخارجى ، وهو حوار عامى حينا كما فى قصة عطشان ياصبايا وفصيح فى معظم القصص . بل إن القصة الواحدة أحيانا ما تتزاوج فيها الفصحى والعامية كما فى قصة « اللغز » التى جعل فيها المؤلف حديث البائعين اللذين يبيعان الجرجير عند باب المعهد بالعامية بينما تأبين طلبة المعهد للبائعين بعد موتهما احتراقا فى عشتهما كان بالفصحى .

أما مسرح الأحداث القصصية المفضل عند سليمان فياض فهو الريف المصرى ، هذا الريف الذى يقدمه لنا بكل تفاصيله من إيجابيات متواضعة وسلبيات متراكمة

متزاحمة ، يقدمه لنا بتعاطف ظاهره النقد الحاد وباطنه حب يصل إلى حد العشق والخوف والحرص عليه ، إنه الصديق العاقل الذى يستخدم مشرط الجراح - كما استخدمه أسلاف من قبل - أملاً فى أن يختفى الداء ويسترد المريض عافيته ... ريف - على خصوبته - يسوده الجدب ، مصاب بأمراض الروح وأمراض الجسد على حد السواء . فلا عجب أن كان مناخا صالحا لتفشى الأساطير وتحطيم الحواجز ما بين عالم الواقع وما وراء الواقع ، بين الأحياء والأموات ، بين الفعل والجنون ، والأسطورة تبدو كتعبير عن « عجز الإنسان أمام ظروفه وعن طموحه لتخطى هذا الواقع من خلال مستقبله كما يوده أن يكون » (غالبا هلسا ، البطل المهزوم فى عطشان يا صبايا ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦١ ، ص ٤٠) .

وقد ترتب على ذلك أن الفلاح هو البطل الرئيسى فى معظم قصص سليمان فياض ، وهو بطل مهزوم فى معركته « من أجل لقمة العيش .. أحيانا يفقد عقله وأحيانا يفقد حياته ، وأحيانا يفقد شرفه ، وأحيانا يفقد احترامه لنفسه . وأبطاله يلقون مصيرهم المفجع ليس بأيدى أعدائهم الحقيقيين الذين هيأوا الظروف الموضوعية لهذا المصير ، وإنما يلقى الأبطال مصرعهم بكل يد صديقة .. بكل يد يمكن أن يُنتظر منها العون والإنقاذ . ويحدث المصير المفجع فى نفس اللحظة التى يتضح فيها أن القاتل والمقتول هما الضحايا فى هذا الصراع الذى يختفى فيه كل أثر للقتلة الحقيقيين » (أبو المعاطى أبو النجا ، الأسلوب فى عطشان ياصبايا ، المساء ، أول يناير ١٩٦٢) .

« والقرية عند سليمان فياض ليست الفلاحين فحسب ، وإنما الطبيعة بفصولها الأربعة ، ومناخِها الشتوى والصيفى ، والسماء بقمرها الوحيد ليلا ، وحيوانها الأليف الذى يعد بطلا فى بعض القصص » (فاروق منيب ، عطشان ياصبايا ، المساء ، ٢٤ يوليو ١٩٦٣) .

لكن بطل سليمان فياض ليس دائما ذلك البطل المهزوم . فعندما يتغير المكان والزمان يمكن أن تتغير طبيعة أبطالهما أيضا . فعندما نشر سليمان فياض قصص مجموعته « أحزان حزيران » فى مجلة الآداب البيروتية خلال سنتىْ ١٩٦٧ و ١٩٦٨ بعد هزيمة عام ١٩٦٧ استطاع أن يرى بصيص النور وسط الظلمة ، وأن يقدم نموذجا

لهذا البطل الذى « يحس إحساسًا غامضا بأنه ليس جسده وإنما هو ذاته فقط دون جسده .. وهذا البطل فى قصة الإنسان والأرض والموت ، يحفر لنفسه خندقا يعرف جيدا أنه قد يتحول إلى قبر له ، ولكنه يعرف أيضا أنه من التراب جاء وإلى التراب يعود ، وهو بهذه الروح يستطيع أن يقف فى مواجهة أعتى الأعداء » (خيرى شلبى ، أحزان حزيران دعوة إلى احتقار الجسد ، مجلة الإذاعة ، القاهرة ، ٢٤ يناير ، ١٩٧٠) .

وقد ترتب على ذلك أن المجموعتين السابقتين على مجموعة « أحزان حزيران » وهما عطشان ياصبايا وبعدنا الطوفان تختلف الأسباب التى تؤدى إلى عنف الشخصيات فيهما عن عنف الشخصيات فى المجموعة الثالثة . والواقع أن العنف فى قصص سليمان فياض وتطوره يحتاج إلى دراسة مستقلة ، ففضلا عن وظيفته الدرامية وإضفائه عنصر التشويق على القصة فإن أسباب العنف نفسها قد تطورت . يقول الناقد المعروف فاروق عبد القادر « فى قصص سليمان القديمة عرفنا ولعه بالمواجهة · أن يضع القاتل فى مواجهة القتيل ، يهوذا فى مواجهة الضحية ، والضحية فى مواجهة الجزار . اللص فى مواجهة الحارس ، جندى الحدود فى مواجهة عدوه جندى الحدود المقابلة . لكن المواجهة التى تتحقق بأكمل صورها الفنية فى هذه المجموعة تكتسب أبعاداً جديدة ، إنها ليست مواجهة قَدَرِيَّة محتمة سلفا كما فى أعماله القديمة ، لكنها تكتسب مدلولاتها الوطنية والقومية والإنسانية كذلك .. فهو عنف صحى وصحيح ، عنف القاتل فى مواجهة عدوه ، عنف صاحب الحق المغتصب فى مواجهة مغتصب حقه ، عنف صاحب الأرض الضائعة لاستردادها منتصراً أو شهيدا (فاروق عبد القادر ، سليمان فياض وأحزان حزيران ، روز اليوسف ، ١٠ نوفمبر ١٩٦٩ ، ص ٤١) .

كذلك فإن من أهم ميزات الفن القصصى عند سليمان فياض « تلك اللمحات الدقيقة التفصيلية التى يتعب ويجهد الكاتب فى سبيل الحصول عليها وتأملها . وهذه اللمحات هى التى تشكل صوره الفنية الخصبة . فالواقع يتحول إلى ذرات صغيرة ينثرها فى القصص فتعطيها قوامها وكيانها المتماسك » (فاروق منيب ، عطشان ياصبايا ، المساء، ٢٤ يوليو ١٩٦٣) . ويمكننا أن نضرب مثلا يوضح لنا ذلك عند

استقبال الدراويش لحامد البحيرى الذى كان قد هجر قريته منذ كان فى العاشرة من عمره وعاد غنيا من باريس مع زوجته الفرنسية سيمون أو الفرنساوية كما ينطقها الدراويش ليقضى أسبوعين ينجز فيهما بعض مصالحه . والنص التالى جاء على لسان محمود بن المنسى الذى عينته القرية مرافقا لسيمون لمعرفته الفرنسية :

« لو كان الملك نفسه هو القادم لما كان المشهد بهذه الصورة . ثار الغبار طائراً مع اندفاعة الناس ، ثم ارتد مع عودتهم البطيئة ، وهم يرتدُّون عائدين مع السيارة ، ملتفين بها ، ومبطئين من حركتها . وتوقفت السيارات العامة والخاصة المقبلة على الطريق من ناحية البندر أمام هذا الزحام . وراحت أبواقها تزعق محتجة ، ثم راحت تصرخ فى إيقاعات تحية ترحيب ، عندما عرف السائقون جلية الخبر من جرسون المقهى . وفزعت الطيور المختبئة من الحرٍّ بين الأغصان من الضجة ، فحوَّمت فوق الرؤوس مقتربة ومبتعدة .. الخ » (سليمان فياض ، أصوات ، دار مأمون للطباعة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨).

إن سليمان فياض يحاول أن يستحضر الموقف من كل جوانبه المرئية والصوتية ، على الأرض وفى السماء ، حيث يقنعنا إقناعا فنيا بمحاولته الناجحة للإيهام . وهذا هو ما يصفه إدوارد الخراط بالامتلاء أو الاحتشاد أو الكثافة أو بذخ التلوين والتكوين بل الإشباع لكل عناصر المعرفة الفنية ، وإعطاء كل عنصر منها حقه الكامل دون تحيف منه ، ودون سَرَفٍ فيه ، دون انتقاص أو تزيّد .. وسمة عمله الأخرى قوة الحضور أو المضارعة بالرغم من صيغة الفعل الماضى التى لا يستخدم إلاَّها (إدوارد الخراط ، الرؤية الشاملة والصياغة المتكاملة عند سليمان فياض ، الثقافة الجديدة ، العدد ٣١ ، أبريل ١٩٩١ ، ص ١٣) .

وسليمان فياض يختار شخصياته إما من الطبقة الوسطى بمستوياتها المختلفة ، أو من شرائح الطبقة الفقيرة المسحوقة . مثال ذلك : شخصية الخادمة زينب فى قصة « زينب » من مجموعة « الذئبة » حيث نلاحظ تلك التغييرات التى تحدث فى « مستويين أولهما : المستوى الفكرى الذى سقطت فيه شرائح من الطبقة الوسطى المتميزة ، والمستوى الاجتماعى والاقتصادى الذى ارتفع بزينب الخادمة التى كانت تكدح لخدمة

أسيادها أو مخدومها ، لكنها فجأة تكتشف إمكاناتها وجمالها وتميزها الذى يرتفع بها درجات مع عصر الانفتاح التى أثْرَت فيه شرائح عريضة من المجتمع .. والخادمة واحدة من تلك الشريحة الهامشية الصاعدة من الطبقة المسحوقة ، فهى تنتقل من بيت مخدومها - الذى تغار زوجته عليه منها - إلى فئة أصحاب السيارات الفاخرة ، فهى فى نهاية القصة تركب سيارة مرسيدس » (شمس الدين موسى ، مجموعة قصص الذئبة ، مجلة القاهرة ، عدد ١١٠/١١١ ، ديسمبر ويناير ١٩٩٠/١٩٩١ ص ١٣٤) .

والصوت القصصى عند سليمان فياض يُستخدم عادة للقيام بأكثر من وظيفة بنائية فى القص ، فهو لا يقدم أحداث القصة فقط ، لكنه ينوب عن الجماعة مرة ، ويصبح امتداداً لبطل أو بطلة القصة مرة أخرى ، ومعلقا على الأحداث مرة ثالثة « وهذه المراوحة بين ضمير المتكلم الجمع فى هذه القصة « الذئبة » وهو من ضمائر القص النادرة ، وضمير المفرد فى ثناياها ، أداة بنائية تنطوى على دلالة مبيَّنة تسعى إلى التعبير عن النحن الجمعية دون إغفال التركيز على الأنا وعلى الآخر . كما أن الالتفات فى حركة البندولية بين المفرد والجمع يُكسب السرد القصصى طبيعة موحية يشع معها الموقف الساكن نسبيا بطاقات دفاقة من التوهج والحركات حيث تتوازى تلك المرحلة البندولية فى ضمير القصة مع المراوحة الزمنية بين الماضى والحاضر» ، (د . صبرى حافظ ، « الذئبة بانوراما العنف وتحولات الواقع المصرى ، صحيفة العرب . لندن ، ٦ نوفمبر ١٩٩٠) .

ويمكننا أن نعتبر قصتيه « لا أحد » « وأصوات » نموذجين طيبين لقصصه الرائعة شكلا وموضوعا . وكلتاهما من قصصه القصار الطوال اللتين لاقتا رواجا سواء عند النقاد أو عند الترجمة إلى لغات أخرى . ففى قصة « لا أحد » نجد البطل - صاحب ضمير المتكلم - يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه وحيدا فى قريته التى هجرها سكانها جميعا لسبب ما فظنّ أنه حصل على حريته كاملة غير منقوصة ، حتى أنه قرر ذات لحظة أن يمضى عاريا فى شوارع القرية صائحا « لا أحد . إذن أنا حر حر ، عار من الماضى والمستقبل . حر كما لم يحلم أحد بالحرية لا أحد » . غير أنه ما يلبث أن يحس برغبته فى الانتماء . برغبته فى أن يكون مع الآخر ، فإذا لم يكن الآخر موجودا

وجوداً حيا ملموسا أمامه فليستحضره من ذكرياته ، وهكذا يسيطر أسلوب الاسترجاع (الفلاش باك) على القصة بينما نجوب القرية مع بطلنا وهو يقول : هنا كان أو هناك كان .. هنا وسط حفرة وجدوا زوجة طبيب من بلادى ملقاة كميتة .. هنا وقف مفتش - بعد قدومي بأيام - أخذ مني الدرس وأخذ يشرح معلما إياى قبل تلاميذى .. هنا ، فى هذا المنعطف ، التقيت بالحضارمة الثلاثة .. « ورغم أن القصة منذ مقطعها الأول وبعده ، تتصاعد في اتجاه حلمه الأوَّلى البدائى ، توق إلى آدم الأول ، آدم الوحيد حيث لا أحد سواه ، فإنه - في غمرة هذا التصاعد - سيرتد إلى توق آخر أوَّلى وبدائى أيضا ، فيبحث بحث التوق الأول عن جماعته الأولى . إن هذا التبادل بين التوق إلى التخلص من الجماعة والتوق إلى الانتماء هو التعبير عن توق أكبر ، الاندماج الحقيقى فى جماعة حقيقية » .(حسين حموده ، القرين - لاأحد ، إبداع ، القاهرة ، عدد ٦ سنة ٢ ، يونيو ١٩٨٤) .

أما « أصوات » فإنها تدور حول عودة حامد البحيرى إلى قريته الدراويش مع زوجته الفرنسية وبعد غيبة طويلة وبعد أن أصبح من أغنياء باريس وقد تسببت هذه العودة فى إحداث انقلاب بالقرية كان أبرزه أنها أدركت ذاتها عن طريق الآخر ، وهو آخر لأنه قادم من عالم مخالف فى العادات والتقاليد . فأحمد البحيرى أخو حامد البحيرى يصرح بمجرد معرفته بنبأ عودة أخيه قائلا : أشعر بغيرة من حامد ، وأقارن بين ماله ومالى ، وحاله وحالى ، وزوجته التى لم أرها بعد وزوجتى . إننى رأيت فى الحلم ، ذات ليلة ، أننى أقتل حامد بسعادة .(سليمان فياض ، أصوات ، صفحات ١٩ و ٢٠) . بينما كان للعمدة رأى آخر : قلت للجميع إنه لابد أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بها وبالديار المصرية ، ووافقونى على ذلك . وأخذنا طوال أسبوعين فى تهذيب حشائش القنوات وترميم جسورها وردم البرك والمستنقعات .. (المرجع السابق صفحة ٢٢) . فالقرية شعرت بسلبياتها فقامت بعملية تزييف كاملة بينما نستمع إلى العائد حامد البحيرى وهو يحدث نفسه متأسفا : وددت لو قدم لها (أى لزوجته سيمون) أى أحد باقة من الورد أو حتى عوداً أخضر من أرضنا الطيبة (المرجع السابق ، ص ٣٨) . ويعود أحمد البحيرى فيقول : وعجبت من أمرها (أى سيمون)

على المائدة : الشوربة أولا ، ثم بقية الطعام واحداً بعد الآخر ، هكذا فرضت سيمون النظام علينا .. وعهدنا بأن يسير الإنسان فى مأكله ومشربه حسب البلد الذى يذهب إليه (المرجع السابق ، ص ٤٢) . أما العمدة فقد اكتشف أن مواطنيه « يكرعون الماء والشوربه بأصوات مسموعه » (المرجع السابق ، ص ٥٢) والفعل يكرع فعل معبر صوتا وسلوكا ، وهو قطعا ما كان يفعله مواطنوه من قبل دون أن يفطن أحد إلى ذلك أو يعلّق عليه . ثم يستطرد العمدة قائلا : ويأتى ابن البحيرى .. بزوجته الفرنسية وبمظهرها الذى يؤكد لنا جميعا ، أننا .. استغفر الله ، فقد كرَّم الله بنى آدم ، وخلقهم على صورته (المراجع السابق ، ص ٥٥) . وهكذا مضت القرية تكشف ذاتها عن طريق الآخر ، حتى اكتشفت نساؤها القهر الواقع عليهن - عندما قارن أنفسهن بسيمون - من عالم الرجال ، عالم الذكورة ، فحاولن تصدير القهر الواقع عليهن إلى تلك الأنثى التى شذّت عنهن ، وقد تم ذلك حين صممت عجائز القرية على إجراء عملية الختان لسيمون رغبة فى أن تصبح مثلهن ، فقتلنها وبذلك تحقق هدفهن : أن تصبح ميتة مثلهن « انقلب الوضع الذى خبرناه فى قنديل أم هاشم وعصفور من الشرق ، بدلا من أن يعربد الوافد من بلاد الحضارة ويستبد بأرواح الناس وعقولهم ، ويحملهم على أن يغيِّروا من عاداتهم وتقاليدهم ، يتقدم أهل العرف والتقاليد ليفرضوا مقتضيات الأعراف والمواضعات فرضا ، بحد الموس . ومن ثم تكون المأساة المضحكة المبكية التى تودى بحياة سيمون ، بعد أن نزفت الدم حتى ماتت ، حين أقدمت القابلة نفيسة بتشجيع من أم حامد وزينب وبقية المجتمعات على إجراء الختان لسيمون المخدَّرة ، لفاقدة الوعى . (د . على الراعى ، الرواية فى الوطن العربى ، أصوات سليمان فياض ص ١٥٧) .

ونلاحظ أننا نتلقى الحدث فى هذه الرواية من عدة أصوات - وليس من ضمير المتكلم كما فى قصة لا أحد - وهذه الأصوات تختلف فى تفصيلات ما ترويه لكنها لا تتعارض ، فالحقيقة واحدة . « والأحداث هنا هى أحداث مجموعة الشخصيات التى تحيط بالشخصية الرئيسية وتنسج مصيرها منذ البداية ، والغريب أننا لا نستمع إلى صوت الشخصية الرئيسية نفسها .. إنها سيمون الفرنسية (سامى خشبة ، التفكير

فى الواقع بعد التفكير فى القرار ، المساء ، ٢٥ ديسمبر ١٩٧٢) .

وهذه النهاية المأساوية لسيمون تذكرنا بفكرة العنف التى سبق أن عرضنا لها فى قصص سليمان فياض . فهناك من يقتلون (بفتح الياء) ويقتلون (بضم الياء) من أجل رغيف العيش كما فى قصة « رغيف البتانوهى » من مجموعة « وبعدنا الطوفان » ، فهو عنف « يفرزه واقع شديد الجفاف والقسوة ، واقع الجوع والعمل الشاق دون أجر والعجز والفشل » (فاروق عبد القادر ، سليمان فياض وأحزان حزيران ، ص ٤١) . وهناك عنف فى مواجهة القهر كما فى قصة « الكلب عنتر » من مجموعة « الذئبة » حيث يقتل المسجون السياسى عباس الكلب البوليسى عنتر الذى تهدده السلطة به فيصبح القاتل المفترض مقتولا ، والمقتول المفترض قاتلا . وهناك قتل يبدو أنه بلا معنى كما فى قصة « عود الكبريت » من مجموعة « الذئبة » أيضا ، فمن أجل عود كبريت تُقترف جريمة قتل ، ولعل هذا العنف يوضح إلى أى مستوى يمكن أن ينحدر الإنسان . كما أن هناك عنفا يمارسه صاحب الحق المغتصب فى مواجهة من اغتصب وطنه ، فهو عنف فى سبيل قضية عامة كما فى قصص مجموعة « أحزان حزيران » . وأخيراً هناك عنف - كما رأينا فى نهاية « أصوات » - حين تكتشف الذات نفسها عن طريق الآخر ، تكتشف موتها ، فلا ترضى بأقل من أن يكون الآخر ميتا مثلها . لهذا تنتهى « أصوات » والمأمور يسأل الطبيب عن سبب موت سيمون فيجيبه : نعم .. آه .. موتنا أم موتها ؟

عباس محمود العقاد

التحدي حياته وإبداعه

فى الثامن والعشرين من يونيو عام ١٨٨٩ ولد عباس محمود العقاد . وكان والده محمود إبراهيم العقاد يعمل أمينا للمحفوظات بأسوان . وكان عباس ثالث أحد عشر من أبناء أبيه من ثلاث زوجات . وكان والد العقاد شديداً فى تربيته لأبنائه منذ طفولتهم . وقد كان لهذه التنشئة دورها فى ذلك الوقار المبكر الذى لازم العقاد طوال حياته ، وفى اختلافه عن زملائه ، وفى الانطوائية والخجل اللذين كانا من سمات العقاد ، واللذين عوضهما فيما بعد باعتزازه الشديد بنفسه .

وقد التحق الطفل عباس بمدرسة أسوان الابتدائية الأميرية وهو فى نحو السابعة ، أى عام ١٨٩٦. ويبدو أنه كان يشعر باختلافه عن زملائه فى المدرسة فى السلوك والميول ، بحيث يقفون مع الأستاذ ضده . ويتذكر الأستاذ العقاد أيام صباه فى المدرسة فيقول إن زملاءه كانوا يتندرون لسلوكه ، ويكثرون من السخرية به ، والتعقيب اللاذع عليه وذلك على حد تعبيره فى كتابه « أنا » (عباس العقاد ، أنا ، القاهرة ، دار الهلال ، د . ت ص ١٠٨) . ومع ذلك فقد كان العقاد تلميذاً متفوقا فى دراسته ، نظاميا فى مواعيده ، لم يتخلف أبداً « عن موعد حضور أو موسم امتحان أو حصة مذاكرة » (المرجع السابق ، ص ١٠٨) حتى إذا كان عام ١٩٠٣ حصل العقاد على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية ، أى بعد سبع سنوات من الدراسة الابتدائية – على نحو ما أسعفته ذاكرته حين دوّن كتابة « أنا » – وحين كان فى الرابعة عشر من عمره .

وفى العام التالى عام ١٩٠٤ حضر إلى القاهرة لتوقيع الكشف الطبى عليه للعمل فى وظيفة صغيرة بقنا (المرجع السابق ، ص ٣٠) . وظل العقاد يتنقل فى وظائف مختلفة صغيرة بين قنا والزقازيق والفيوم ، ويقوم بالتدريس متطوعا فى المدرسة الإسلامية بأسوان ، والتى كان يمدها اللواء محمود صالح حرب بالمال من مرتبه ، وقد زار الزعيم مصطفى كامل فصل العقاد فى هذه المدرسة ودار بينهما حوار وذلك فى

عام ١٩٠٤ . وفى نفس الفترة تلقى العقاد دروساً فى الكهرباء والكيمياء والتلغراف .

وفى عام ١٩٠٧ انصرف إلى العمل بصحيفة « الدستور » التى كان يصدرها الأستاذ محمد فريد وجدى ، فكان ذلك بداية عمله بالصحافة ، مما دفعه إلى قراءة بعض كتب التراث والصحف والمجلات الشهرية التى كانت تصدر فى ذلك الوقت ، بل وبعض الصحف والمجلات الإنجليزية مثل كتاب كارليل عن الثورة الفرنسية ، كما قرأ أشعار أبى العلاء المعرى التى أعجب بها بل حاول معارضتها (العقاد ، حياة قلم ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٦٢) .

كذلك أتاحت له زيارته الشهرية أو نصف الشهرية للقاهرة ، أثناء عمله بالزقازيق عام ١٩٠٥ أن يلتقى بكل من جورجى زيدان صاحب الهلال (١٨٦١ - ١٩١٤) ويعقوب صروف صاحب المقتطف (١٨٥٢ - ١٩٢٧) ونشأت بينه وبينهما صلة أتاحت للعقاد أن ينشر له جورجى زيدان فيما بعد كتابيه : « خلاصة اليومية » (١٩١١) ، و « الإنسان الثانى » (١٩١٢) . بينما رشحه يعقوب صروف فيما بعد للعمل بمدرسة وادى النيل التى كان يمتلكها عبدالله وهبى باشا والد يوسف وهبى . كما سمح يعقوب صروف للعقاد باستخدام مكتبة المقتطف فى أبحاثه عند زياراته للقاهرة ، التى كان مبعثها رغبة العقاد فى مشاهدة مسرحيات سلامة حجازى فضلا عن الحصول على الكتب (العقاد ، جورجى زيدان ، المجلة ، سبتمبر ١٩٦٣) ، وفى تلك الفترة نفسها كانت محاولات العقاد النثرية والشعرية قد وصلت إلى مرحلة من النضج تسمح له بنشرها فى صحافة ذلك الوقت .

ومع اشتغال العقاد بالتحرير فى صحيفة « الدستور » فى نوفمبر عام ١٩٠٧ ، تبدأ صفحة جديدة فى حياته يغلب فيها عمله الصحفى - سياسة وأدبا وثقافة - على تفرغه لتأليف الكتب . وتستمر هذه الفترة حتى عام ١٩٣٥ حين يحاربه الوفد بعد خروجه منه . حرباً مريرة تدفعه إلى التفرغ للتأليف والاعتماد عليه وسيلة مأمونة لكسب العيش بدلا من الصحافة . (د . حمدى السكوت ، عباس محمود العقاد ، مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، ١٩٨٣ ، المجلد الأول ، ص ١٥) وحين تعطلت صحيفة « الدستور » فى شهر نوفمبر عام ١٩٠٩ أى بعد عامين من بداية عمل

العقاد بها – كان العقاد فى حوالى العشرين من عمره ، ليجد نفسه عاطلا من جديد ، فأخذ فى بيع كتبه على دفعات ليقتات من ثمنها . وكان يرجو أن يقوم إلى جانب ذلك بإعطاء بعض الدروس الخصوصية حتى تنتهى أزمته . لكن أصحاب المنزل حين اكتشفوا ذلك – كما يقول فى كتابه « حياة قلم » – منعوه من بيع كتبه لكي يقوموا هم ببيعها سداداً للأجرة المتأخرة عليه ، ونشبت بينهم وبين العقاد مشاجرة سافر بعدها إلى أسوان (حياة قلم ، ص ١١٩ – ١٢٠) .

وفى عام ١٩١١ نشر جورجى زيدان أول كتب العقاد « خلاصة اليومية » ، كما قام بزيارة الإسكندرية لأول مرة فى حياته حيث أمضى بها شهرين عاد بعدهما إلى القاهرة ليعمل بديوان الأوقاف عام ١٩١٢ حتى عام ١٩١٤ . انتقل بعدها للعمل فى جريدة « المؤيد » للإشراف على تحرير الصفحة الأدبية بها ، وكان عمره وقتئذ أربعا وعشرين سنة . لكن عمل العقاد لم يستمر فى هذه الصحيفة فتركها فى العام نفسه وعاد إلى أسوان (حياة قلم ، ص ١٤٥) .

وأثناء تلك الفترة تم اللقاء بين كل من العقاد وصديقيه : المازنى فى أخريات عام ١٩١١ بمناسبة ظهور مجلة « البيان » ، وإن كان قد سبق لهما التعارف شكلا أثناء عمل العقاد فى صحيفة الدستور ، ثم التقى بعد ذلك بشهور بعبد الرحمن شكرى الذى كان قد عاد من انجلترا . وهذا اللقاء قد أسرع بتغيير خط تطور الحياة الأدبية فى مصر عامة ، والشعر والنقد بشكل خاص . (د . حمدى السكوت ، عباس محمود العقاد ، ص ١٩) .

وعند قيام الحرب العالمية الأولى انهمك العقاد فى نظم أكثر من نصف ديوانه الأول ، وفى تأليف « ساعات بين الكتب » (جزءان : الجزء الأول نشره عام ١٩٢٩ ، والجزء الثانى عام ١٩٤٥) وكتاب « الإنسان الثانى » (نشره عام ١٩١٢) و « مجمع الأحياء » وديوانه الأول « يقظة الصباح » اللذين نشرهما عام » ١٩١٦ . وبسبب ظروف الحرب فُرضت الأحكام العرفية ، وعمل العقاد رقيبا على الصحف العربية لكن العقاد لم يستمر فى هذه الوظيفة إلا لبضعة أيام استدعاه بعدها الرقيب العام الإنجليزى

ليؤاخذه على السماح بنشر بعض الأخبار المقلقة ، وينتهى الأمر باستقالة العقاد من هـذا العمل . (حياة قلم ، ص ١٦٣ - ١٦٤) . وفى عام ١٩١٧ نشر ديوانه الثانى « وهج الظهيرة » .

بعد ذلك عمل العقاد مدرسًا بالقاهرة مع صديقه المازنى لمدة عامين ، اضطرا بعدها إلى الإستقالة لأنهما يلتزمان الأمانة فى تصحيح الامتحانات ، بينما يطلب أصحاب المدارس الأهلية التساهل فى التصحيح حرصا على ميزانية المدرسة . وذهب العقاد يائسا مع المازنى للإقامة بين عالم الحياة وعالم الموت اختصاراً للنفقات بعد أن قررا ألا يعودا إلى التدريس .

وقد سنحت الفرصة للعقاد للعمل بالصحافة مرة أخرى بجريدة « الأهالى » التى كانت تصدر فى الإسكندرية ، والتى ظل يحرر بها من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٢٠ ... ومن « الأهالى » انتقل للعمل فى الأهرام عام ١٩٢١ ، وبعد الأهرام نشر العقاد فى دوريات مختلفة عام ١٩٢٢ . وكان قد نشر فى عام ١٩٢١ ديوانه الثالث « أشباح الأصيل » الذى أهداه إلى سعد زغلول . وفى عام ١٩٢٣ انتقل إلى صحيفة البلاغ . ومنذ أن عمل العقاد فى البلاغ بدأ عصره الذهبى فى عالم الصحافة والسياسة . ذلك العصر الذى استمر حتى خروج العقاد من الوفد عام ١٩٣٥ . فإلى جانب تألق اسمه فى عالم الأدب والنقد ، كانت مقالاته السياسية يحسب حسابها فى كافة الدوائر ، كما كان موضع تقدير سعد زغلول ورجالات الوفد (د . حمدى السكوت ، عباس محمود العقاد ، ص ٢٧ - ٢٨) . لكن الظروف بدأت تتغير تدريجيا بعد وفاة سعد زغلول عام ١٩٢٧ ، فقد أغلقت الوزارة الجديدة الصحف التى كان العقاد يكتب فيها ومنها البلاغ .

وفى عام ١٩٢٨ نشر العقاد كتابه « الحكم المطلق فى القرن العشرين » ، وفى العام التالى ١٩٢٩ نشر كتابه « اليد القوية فى مصر » . وحين أعيدت الحياة النيابية فى مصر وعاد معها الوفد إلى الحكم لفترة ستة أشهر فقط من يناير إلى يونيو عام ١٩٣٠ ، كان العقاد عضواً بمجلس النواب ، وأشيع أن الملك سيعطل الدستور ويحل البرلمان . فقال العقاد قولته المشهورة « أن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس

فى البلاد يخون الدستور ولا يصونه » ثم عطلت الحياة النيابية فعلا فى وزارة صدقى باشا التى تولت الحكم فى ذلك العام نفسه ، وجمعت بعض مقالاته السياسية العنيفة التى نشرها فى المؤيد الجديد ، وأحالته للمحاكمة بتهمة العيب فى الذات الملكية ، وحكم عليه بالسجن حيث أمضى تسعة أشهر ما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١ . وحين خرج من السجن اتجه إلى ضريح سعد ، وأنشد فى مستقبليه هناك قصيدته « على ضريح سعد » . وبعد السجن واصل العقاد حملاته ضد خصومه وخصوم الوفد ، وضد الاستعمار والمستعمرين ، وتزايدت مكانته الأدبية والسياسية علواً . وكان قد جمع مقالاته الأدبية والثقافية فى عدد من الكتب توالى صدورها منذ أن عمل فى البلاغ ، من هذه الكتب : مطالعات فى الكتب والحياة ، عام ١٩٢٤ .

مراجعات فى الآداب والفنون ، عام ١٩٢٦

ديوان العقاد ، صدر متضمنا دواوينه الثلاثة السابقة بالإضافة إلى « أشجان الأصيل » عام ١٩٢٨

الحكم المطلق فى القرن العشرين ، عام ١٩٢٩

ابن الرومى ، عام ١٩٣١ .

« تذكار جيتى » و « رواية قمبيز فى الميزان » عام ١٩٣٢

ديوانا « وحى الأربعين » و « هدية الكروان » عام ١٩٣٣

وفى أوائل عام ١٩٣٤ نظم العقاد نشيده القومى ، « وعلى أثر هذا النشيد اجتمع طائفة من كبار أدباء مصر ومفكريها ، وأقاموا له حفلة تكريم فى مسرح حديقة الأزبكية - برياسة زعيم الوفد - حضرها جمهور كبير من أعلام الفكر والبيان ، وأعضاء البرلمان والوزراء ، ورجال التعليم ، وكرائم السيدات ، وكان فى مقدمة المتكلمين الدكتور طه حسين » (حياة قلم ، مقدمة طاهر الطناحى ، ص ١٥) . الذى ختم كلمته بقوله « ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء فقد رفعه لكم صاحبه » .

وفى هذا العام نفسه كان العقاد يعمل فى جريدة الوفد الصباحية « الجهاد » ، ثم عمل فى جريدة « روز اليوسف » اليومية التى صدرت عام ١٩٣٥ . وفى هذه الجريدة شن العقاد حملات عنيفة على وزارة نسيم باشا التى تولت الحكم فى أخريات عام ١٩٣٤ ، مما تسبب فى نشوب خلاف حاد بينه وبين الوفد ، أدى إلى استقالته منه عام ١٩٣٥ . وبهذه الاستقالة بدأت مرحلة جديدة من حياة العقاد القلمية ، إذ أصبح التأليف مهنته الرئيسية ، بينما تراجعت الصحافة لتصبح لها مكانة ثانوية . ذلك أنه آمن بأن العمل السياسى أو الصحفى لا أمان له . وهكذا بدأ - لا سيما منذ عام ١٩٤٢ - ينشر عبقرياته وتراجمه الدينية التى أخذت تحتل مكان الصدارة بين مؤلفاته ، وتلقى رواجا كبيراً لدى القراء العرب . وهكذا غزر إنتاج العقاد بحيث أصبح ينشر بمعدل ثلاثة كتب فى العام الواحد ، بل إنه نشر فى عام ١٩٤٥ وحده سبعة كتب هى : هذه الشجرة ، وأبو الشهداء (الحسين بن على) ، وداعى السماء (بلال بن رباح) ، وعرائس وشياطين ، وعبقرية خالد ، وفى بيتى ، وفرانسيس بيكون .

ومنذ أن تفرغ العقاد زاد اعتكافه واعتزاله للسياسة والحياة العامة . ومع ذلك فقد كان يلتقى بأصدقائه وتلاميذه فى ندوته الأسبوعية التى تُعقد كل يوم جمعة ، كما أنه عُين فى أواخر عام ١٩٤٤ عضواً بمجلس الشيوخ حتى عام ١٩٥٠ حين أسقط الوفد عضويته . كما عُين عضواً بالمجمع اللغوى منذ عام ١٩٤٠ حتى وفاته ، وكذلك عضواً بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ إنشائه عام ١٩٥٦ ، كما كان مقرراً للجنة الشعر فيه حتى وفاته . ومن منصبه هذا عارض حركة الشعر الجديد القائم على التفعيلة وحدها ولم يعترف به ، وأحال دواوين هذا الشعر المقدمة للجنة للنظر فيها للنشر أو للفوز بالجوائز إلى لجنة النثر .

وفى عام ١٩٦٠ تسلم العقاد جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عن عام ١٩٥٩ ، وكان قد سبق له أن فاز بجائزة الدولة فى الأدب - قبل إنشاء جوائز الدولة التقديرية - عن كتابه « عبقرية عمر » وذلك عام ١٩٤٨ .

وقد توفى العقاد فى الثالثة عشر من مارس ١٩٦٤ عن خمسة وستين عاما . ودفن بمسقط رأسه فى أسوان ، حيث أقيمت مكتبة باسمه ضمت مكتبته الضخمة .

ويرى الدكتور حمدى السكوت أنه من الصعب أن نحدد فى تفصيل إسهام كل عضو من أعضاء مدرسة الديوان فى بناء نظريتهم الشعرية ، لكنه يلفت النظر إلى أن ما كتبه كل من المازنى وشكرى حول الشعر ونقده يعكس قراءة أدبية ونقدية ، على حين تعكس كتابات العقاد فى الشعر ونقده قراءات أخرى لفلاسفة ، ولشعراءٍ فلاسفة ، ولعلماءِ نفس . وقد قرر العقاد نفسه أنه لم يتأثر بشكرى ولا بالمازنى ، وأنه على العكس من ذلك قد أثر فى قراء تهما .. (د . حمدى السكوت ، عباس محمود العقاد ، المجلد الأول ، ص ٦٣) فكتاب الديوان الذى نشره بالاشتراك مع المازنى عام ١٩٢١ يعتبر كتاب العقاد وحده على الرغم من وجاهة بعض آراء المازنى ، لأن الكتاب لا يثير فى الذهن سوى نقد العقاد العنيف لشوقى وشعره وعدد من المبادىء النظرية التى صاغها العقاد فى وضوح وقوة ، والتى تشكل صلب نظرية مدرسة الديوان الشعرية (المرجع السابق ص ٦٥) . والعقاد يطالب الشعراء أولا بأن تنفسح رؤيتهم لتشمل الكون ، وأن يتسع إحساسهم ليشمل مظاهر الجمال وأسرار الحياة ، وهذا يستدعى ثقافة واسعة وتأملا عميقا من جانب الشاعر ، وانعكاسا لهذا كله فى قصائده ودواوينه . ثم هو يطالبهم ثانيا بأن يكون لكل منهم تفرده وتميزه نتيجة للصدق فى تصوير تجاربه ومشاعره وموقفه من الحياة ومايستأثر باهتمامه فيها .. وبذلك يتسنى لكل منهم أن تكون له شاعرية مميزة . ثم هو يطالبهم أيضا بأن تكون لكل منهم صوره الشعرية الخاصة به نتيجة الامتزاج بمشاعره وانطباعاته هو . ولعل من أهم ما نادى به العقاد هو مبدأ وحدة القصيدة ، فهو يفرق بين الشعر العربى والشعر الانجليزى ويوضح أنه ، نتيجة لدوران الشعر العربى على الحس ودوران الشعر الانجليزى على العاطفة والخيال ، لا توجد قصيدة انجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متناسقة . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة . فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الانجليزية موجة تدخل فى موجة لاتنفصل من التيار المتسلسل الفياض . (العقاد ، ساعات بين الكتب ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٢٦ - ١٢٧) . أى أنه نادى بما يمكن تسميته الوحدة العضوية للقصيدة .

فإذا حاولنا أن نعرف كيف طبق العقاد نظريته الجديدة فى الشعر على شعره هو نفسه نجد أن موضوعات قصائده وقصائد زميليه غالبا ما تختلف عن موضوعات قصائد شوقى وزملائه ، لكنهم ما يزالون يشتركون معا فى أسلوب المعالجة ، والمعجم الشعرى ، والصور الجاهزة ، والعبارات التقليدية ، وشيوع اللغة التقريرية ، واستخدام البحور والقوافى . ويرى الدكتور حمدى السكوت أنه ربما كان موقف العقاد من دور اللغة فى الشعر هو المسئول - جزئيا على الأقل - عن ضعف التراكيب فى شعره ، وقلق الكلمات فى أماكنها ، واستخدام العبارات النثرية ، والألفاظ غير المستساغة (المرجع السابق ، ص ٨٣) . بل والملاحظ بصفة عامة أن لغة العقاد فى دواوينه الأولى أكثر شبها بلغة شعراء العرب القدامى ، ويشيع فيها الغريب ، وأنه مع تقدم الزمن وتوالى صدور الدواوين تصبح اللغة أكثر سهولة . ومع ذلك فقد نجح العقاد فى التغلب على الشكل التجريدى النثرى فى عدد وافر من قصائده ، إما بسريان الأفكار فى المشاعر والعواطف فى القصيدة ، مثلما فعل فى بعض قصائده فى أخريات أيامه فى ديوانه « ما بعد البعد » الذى نُشر عام ١٩٧٦ ، وأما بأن تتجسد فى مواقف أو رموز أو حكايات شعرية أو أساطير على نحو ما تتمثل فى قصيدته الرائعة « ترجمة شيطان » ، التى نشرها ضمن ديوانه عام ١٩٢٨ ، وقام بترجمتها الدكتور زكى نجيب محمود إلى اللغة الانجليزية . وشيطان العقاد ليس هو الشيطان المألوف لدى القارىء العربى أو المسلم ، بل هو شيطان غربى شديد الشبه بشيطان ملتون ، كما صوره النقد الرومانسى الانجليزى بصفة خاصة ، وإن بدت فيه بعض ملامح مفستو فيليس جوته أو ابليس المعرى . كما أنه يجسِّد أفكار العقاد نفسه وتساؤلاته وتمرده فى فترة من فترات حياته . وقد استخدم الشيطان استخداما ناجحا فى تجسيد تلك الأفكار وفى البعد عن النثرية والتجريد والمباشرة . ولو أن العقاد استخدم هذا البناء الموفق وهذا الخيال الجامح فى قصائده الأخرى لأنقذها من الكثير الذى يؤخذ عليها (المرجع السابق ، ص ٩) .

وقد كتب العقاد عدداً من الدراسات حول عدد من شعراء العرب القدامى من بينها : شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة (١٩٤٣) ، وجميل بثينة (١٩٤٥) ، وابن

الرومى ، حياته من شعره (١٩٣١) ، ورجعة أبى العلاء (١٩٣٩) وأبو نواس الحسن ابن هانىء (١٩٥٣) وغيرهم . أما كتابه عن شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى الذى نشره عام ١٩٣٧ فهو إضافة هامة فى ميدان التاريخ للشعر الحديث ، كما ألقى فيه العقاد بالكثير من الأضواء على جوانب من حياة الشعراء الذين تناولهم ، كما عرض لبعض مبادىء نظريته فى الشعر ومن بينها على سبيل المثال « شعر الشخصية » عند الحديث عن شوقى (المرجع السابق ص ١١٣) .

أما النقد التطبيقى للعقاد فينحصر فى ميدان الشعر وحده ، فليس له نقد هام فى ميدان الأدب القصصى أو المسرحى . فبالرغم من أنه كتب رواية سارة ، إلا أنه أعلن أن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذى يعطيكه بيت الشعر . أما النقد المسرحى فلعل أبرز ما قدمه العقاد منه هو نقده لمسرحية قمبيز لشوقى ، ومقدمته القصيرة لمسرحية قيس ولبنى لعزيز أباظه ، وهو إسهام متواضع كما ترى إذا قورن بإسهامه فى نقد الشعر ، ونقد شعر شوقى بوجه خاص (المرجع السابق ، ص ١٢٧) .

وعلى الرغم من أن العقاد قد كتب كتبا كثيرة حول موضوعات إسلامية مختلفة من بينها « الله » (١٩٤٧) ، والتفكير فريضة إسلامية (١٩٦١) ، وما يقال عن الإسلام (١٩٦٣) ، والمرأة فى القرآن الكريم (١٩٦٠) ، والإنسان فى القرآن الكريم (١٩٦١) ، - والإسلام فى القرن العشرين ، حاضره ومستقبله (١٩٥٤) ، والفلسفة القرآنية (١٩٤٧) ، وحقائق الإسلام وأباطيل خصومه (١٩٥٧) .. إلا أن الإسهام الحقيقى للعقاد فى مجال الإسلاميات يتجلى فى عبقرياته وتراجمه الإسلامية . فقد كتب العقاد بالإضافة إلى « عبقرية المسيح » (١٩٥٣) ، وأبو الأنبياء الخليل إبراهيم (١٩٥٣) ، خمس عبقريات إسلامية هى : عبقرية محمد (١٩٤٢) وعبقرية عمر (١٩٤٢) وعبقرية الصديق (١٩٤٣) وعبقرية الإمام على بن أبى طالب (١٩٤٣) وعبقرية خالد (١٩٤٥) . كما كتب نو النورين عثمان بن عفان (١٩٥٤) ، ومعاوية بن أبى سفيان فى الميزان (١٩٤٥) والصديقة بنت الصديق عائشة (١٩٤٣) ، وعمرو بن العاص (١٩٤٤) وفاطمة الزهراء والفاطميون (١٩٥٤) وأبو الشهداء الحسين بن على (١٩٤٥) ، وتقوم عبقريات العقاد على أساس أن الأبطال هم الذين يصنعون

التاريخ أكثر مما تصنعهم ظروف عصرهم ، متأثرا في ذلك بما قرأه في مطلع حياته في كتاب كارلْيل « البطولة والأبطال » ، وبشخصيته هو واعتماده على نفسه واعتزازه بها .

ولما لم يكن التخصص الأدبي قد فرض نفسه بعد في عصر العقاد ، فإنه - شأنه شأن أبناء جيله طه حسين والمازني وتوفيق الحكيم - قد حاول أن يثبت أنه يستطيع الكتابة في أكثر من قالب أدبي ، فكتب الشعر كما كتب الدراسة الأدبية والسيرة ، وكتب الرواية أيضا ، تلك هي روايته الوحيدة « سارة » .

والقصة تحكي لقاء همَّام بحسناء هي سارة عند خياطة اسمها ماريانا فأحبها . أما سارة فكانت فتاة متحررة لم توفق في زواجها - ربما لهذا السبب الذى لم يقبله زوج شرقى ولا محب شرقى كالعقاد أو همام - اتخذت لنفسها فلسفة هدفها الاستمتاع بالحياة وبغرائزها الحسية في السر والعلن على حد سواء . لهذا خلَّفت هذه الشخصية في نفسية همام عاطفتين متضادتين : فالتفرد عن بنات عصرها هو الذى أحبه فيها ، وهو نفسه الذى أثار شكوكه ، لا سيما حين صارحته بعلاقتين بصديقين سابقين ، بل إنه سمع ابنها الصغير يردد عبارات عشق بطريقة تمثيلية استنتج منها همام أن الطفل سمع تلك الكلمات من عشيق لأمه ، ودافعت سارة عن نفسها بأن طفلها إنما يردد مايقوله له الخدم وأصدقاء السوء ، لكنه لم يقتنع . كما ضاعف من شكوكه ترددها على الخياطة ماريانا - التى لولاها ما التقيا - وولعها بأناقتها الشديدة . وأدت شكوكه إلى توصية صديق يثق فيه لمراقبتها ، لكنه لم يُفلح في الوصول إلى شىء في أول الأمر ، فانتهى الأمر بينهما إلى تبادل الصور والرسائل فالقطيعة التامة . فلما التقى بها مصادفة في الطريق فرح قلبه وأسف عقله ، فعادت الصلة بينهما من جديد ليعيش همام في هذه الثنائية العاطفية التى عاشها منذ أول لقائه بسارة : الحب والشك الذى أدى إلى تكليف صديقه بمعاودة المراقبة ، ليكتشف هذه المرة علاقتها برجل آخر . وكأنما كان همام يتلهف على هذه النتيجة ليقطع العلاقة نهائيا مستريحا إلى قراره .

وقد أجمع النقاد على أن طبيعة العقاد الفكرية قد طغت على فنها الدرامى . كما طغت على كثير من شعره . كتب ذلك عباس خضر في كتابه « غرام الأدباء » ،

(١٩٥٦) ، وصلاح عبد الصبور فى كتابه « ماذا يبقى منهم للتاريخ » (١٩٦١) ، والدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٩٦٣) ، والدكتور على الراعى فى كتابه « دراسات فى الرواية المصرية (١٩٦٤) ، والدكتور أحمد هيكل فى كتابه « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » (١٩٦٨) . كذلك فإن الرواية - شأنها شأن مثيلات لها فى تلك المرحلة من تاريخنا الأدبى - كان يشف منها بل يطغى عليها أدب السيرة الذاتية . هكذا كانت كل من « زينب » لمحمد حسنين هيكل ، و « زهرة العمر » و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، و « إبراهيم الكاتب » لإبراهيم المازنى ، و « الأيام » ثم « شجرة البؤس » لطه حسين . ولغلبة الأسلوب التقريرى عليها غلب التحليل النفسى لشخصياتها ، والتحليل العقلى لأحداثها . ولغلبة السيرة الذاتية على الموضوعية الروائية شفَّت شخصية العقاد المعتزة بنفسها حتى فى المواقف العاطفية . كما أخذ أكثر من ناقد على أسلوبها أنه أقرب إلى أسلوب مؤلفها ، حتى فى حوار شخصياتها التى لايدعها تتحدث بلغتها بل بلغته .

ونحن اليوم لايجب أن نحكم على « سارة » بمقاييسنا الأدبية ، فقد كانت ابنة عصرها من ناحية وابنة مؤلفها العقاد من ناحية أخرى .

عبد الرحمن الشرقاوى
شاعرًا وقصصياً ومسرحياً ومفكرًا

ولد عبد الرحمن الشرقاوى فى العاشر من نوفمبر عام ١٩٢٠ بقرية الدلاتون مركز شبين الكوم بمحافظة المنوفية . وقد تخرج من كلية الحقوق عام ١٩٤٣ ، وعمل محاميا ثم مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف عام ١٩٤٥ ، وكان من زملائه فى هذا العمل الكاتبان أحمد بهاء الدين وفتحى غانم ، ثم أصبح رئيسا لتحرير مجلة « الطليعة » الشهرية التى كان يصدرها اتحاد خريجى الجامعة ، كما شارك فى إصدار مجلة « الغد » عام ١٩٥٢ مع الفنان التشكيلى حسن فؤاد . كذلك اشترك فى تحرير الصفحة الأدبية لجريدة « المصرى » حيث نشر بها العديد من القصص والمقالات والقصائد ، وخاض فيها معارك أدبية دفاعا عن الأدب الحديث . ثم عُيِّن رئيساً للقسم الأدبى بجريدة الشعب ، فعضواً بمجلس إدارة أخبار اليوم ، ثم مستشاراً أدبيًا لمؤسسة السينما .

وفى عام ١٩٧١ عُيِّن رئيساً لمجلس إدارة « روزاليوسف » حيث ظل بها حتى أوائل عام ١٩٧٧ . بعدها نُقل سكرتيراً عاماً للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، ثم استقال من هذا المنصب عام ١٩٧٩ ليتفرغ للكتابة فى جريدة الأهرام حتى توفى فى العاشر من نوفمبر عام ١٩٨٧ عن ٦٧ عام ، فقد كان يوم وفاته هو يوم ميلاده .

وكان عبد الرحمن الشرقاوى قد انتخب عام ١٩٨١ رئيسا للمنظمة الدولية لتضامن الشعوب الإفريقية والأسيوية ، بالإضافة إلى منصبه كرئيس للجنة التضامن الإفريقى الآسيوى ، وفى عام ١٩٨٤ حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب ، كما حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٥ .

وقد ترك عبد الرحمن الشرقاوى تراثا أدبيا وفكريا يتجاوز الخمسة والعشرين مؤلفا فى مجال الفكر والأدب شعراً ومسرحية ورواية وقصة قصيرة .

ففى مجال الشعر أصدر عام ١٩٥٧ ديوانه الشهير « من أب مصرى إلى الرئيس ترومانً ». وفى مجال المسرحية الشعرية أصدر : مأساة جميلة عام ١٩٦٢ ، الفتى

مهران عام ١٩٦٦ ، تمثال الحرية (وهى مسرحية من فصل واحد) عام ١٩٦٧ ، وطنى عكا عام ١٩٦٩ ، ثأر الله (وهى مسرحية تنقسم إلى جزئين هما : الحسين ثائرا ، والحسين شهيداً) ، وذلك عام ١٩٧١ . النسر الأحمر عام ١٩٧٤ ، أحمد عرابى عام ١٩٨٢ ، وهاتان المسرحيتان الأخيرتان كل منهما فى جزئين أيضا . أما رواياته فهى أربع : الأرض عام ١٩٥٤ ، وقلوب خالية عام ١٩٥٦ ، ثم الشوارع الخلفية عام ١٩٥٨ ، وأخيراً الفلاح عام ١٩٦٧ . وفى مجال القصة القصيرة أصدر مجموعتين فى بداية حياته الأدبية هما : أرض المعركة عام ١٩٥٢ ، وأحلام صغيرة عام ١٩٥٤ .

أما مؤلفاته الدينية والفكرية فهى تسعة : ثورة الفكر الإسلامى عام ١٩٥٨ ، محمد رسول الحرية عام ١٩٦٢ ، قراءات فى الفكر الإسلامى عام ١٩٧٣ ، الأئمة التسعة (وهو فى جزئين) عام ١٩٨٢ ، ابن تيمية فى العام نفسه ، على إمام المتقين عام ١٩٨٣ ، الفاروق عمر بن الخطاب عام ١٩٨٦ ، الصديق أبو بكر أول الخلفاء ، وهو آخر عمل له نشره عام ١٩٨٧ فى جريدة الأهرام .

هذا بالإضافة إلى ثلاثة مؤلفات سياسة واجتماعية هى : باندونج والسلام العالمى عام ١٩٥٥ ، رسالة إلى شهيد عام ١٩٥٦ ، وأخيراً : رسالة إلى جونسون عام ١٩٦٧ .

ويُعتبر عبد الرحمن الشرقاوى أحد رواد **الشعر** الحديث فى مصر ، هؤلاء الرواد الذين جددوا فى شكل القصيدة وحاولوا « تطويرها لتستوعب نوعاً جديداً من التجارب المستحدثة فى المجتمع .. فالسطر الشعرى عنده يطول ويقصر مرتبطا بنوع الصورة والشحنة الانفعالية والغرض » (د . محمد أبو دومة . عبد الرحمن الشرقاوى شاعراً ، مجلة القاهرة ، ١٥ يناير ١٩٨٨ ، ص ٢٤) . وديوانه « من أب مصرى ، وقصائد أخرى » ، يضم تسعاً وعشرين قصيدة ، منها مانظمه داخل مصر وما نظمه خارجها ما بين سنوات ١٩٤٥ و ١٩٦١ ، منها ما هو عمودى على بحور الخليل وما هو على نظام التفعيلة . ذلك لأنه « حاول أن يجد شكلا جديداً فى كل قصيدة على حدة ، يصب فيها تجربته مازجاً بعضها حينا بالأبيات المُشَطَّرة ، وحينا بالموشح ، أو محاولاً ختم نهايات الأبيات برويٍّ واحدٍ دون الالتزام بالتشطير ، وجاء فى بعضها الآخر متحللاً من الروى ومن التضمين بالشعر المُشَطَّر . ولعل فى بحثه عن هذا الشكل ما يجعل القارىء

يحس بعدم الوقوف على تكوين ثابت للقصيدة » . (المرجع السابق ص ٢٤) .

« وقد حاول عبد الرحمن الشرقاوى أن يقدم من خلال قصائده تجربة صادقة لواقعه الاجتماعى ، لا فى قصائده النضالية ضد الاستعمار كما فى قصيدتى لومومبا وجميلة ، وتعطشه للحرية والسلام والأمن كما فى قصيدته « أنشودة إلى الحرية » فحسب ، بل حتى فى قصائده العاطفية وقصائده التى تتناول وصف الطبيعة . لقد عانقت قصائد الديوان آلام الإنسان معانقة حميمة » (المرجع السابق ، ص ٧٦) .

لكن شهرة عبد الرحمن الشرقاوى فى ميدان الشعر جاءت أولا من إبداعاته فى المسرح الشعرى . والشرقاوى لم يتجاهل الوحدات التقليدية فى مسرحه (وهى وحدات الزمان والمكان والحدث) وإن لم يلتزم بها جميعا ، لكنه التزم بوحدة الأثر العام . وبالنسبة للحدث فقد تقيد ببعض الوحدات الأرسطية مع تطوير بعضها مع استيحاء الحركة الدرامية الجديدة . وبالنسبة للغة والحوار اختار الشرقاوى الفصحى أساساً إلى جانب كلمات عامية متناثرة سواء فى شعره أو رواياته .

ولعل قضية العدل الاجتماعى تمثِّل محور أعماله الإبداعية . كما أنه يمزج بين القضية الوطنية فى إطارها الخاص وبين قضية الإنسان فى أى مكان ، كما يمزج الهموم العربية بالهموم الإنسانية ، فهو يربط بوعى بين التحرر الوطنى سواء فى القضية الاجتماعية أو قضية الديموقراطية وبين التحرر الخارجى .

فإذا أخذنا مسرحيته « الفتى مهران » كنموذج لمسرحه الشعرى نجدها تحتشد بالكثير من الرموز مثل رفض المغامرة فى الخارج ، ورفض التعاون مع الطبقة المستغلة ، ورفض عزلة الحكام وابتعادهم عن الجمهور ، من خلال كل ذلك يتم تصوير العلاقة بين المثقف والسلطة ، وهى علاقة تبدأ بالأزمة وتنتهى بالسقوط .

أما مسرحية « ثأر الله » فقد صوَّر فيها الشرقاوى المناخ الذى عاش فيه الحسين مناخ تزييف للواقع واستغلال للدين والضغط على الحسين لكى يوافق على مبايعة يزيد ابن معاوية بالخلافة خلفا لأبيه معاوية . هنا وقف الحسين صامداً بالرغم مما أحاط به

من قيود وضغوط ، وطلب منه أن يساوم ويهادن لكنه رفض :

أأحيد عن طريقي حذار الموت ؟ لا .. أنا لا أحيد

فأنا الشهيد هنا على طول الزمان .

ويرى الدكتور مصطفى عبد الغنى فى كتابه « الشرقاى متمرداً - الدلالة الذاتية والاجتماعية » أن قضية الحسين هى نفسها قضية الفتى مهران لكن بشكل آخر ، فقد رفض الحسين أن يساوم بالرغم من أنه كان متأكدا من مصيره ، أما مهران فقد ساوم وتنازل ومن هنا وقع فى محظور السقوط .

ولقد كانت **القصة القصيرة** هى الخطوة الأولى من مسيرة الشرقاوى الأدبية التى بدأها فى الأربعينيات من هذا القرن . وقد كتب مجموعتيه القصصيتين بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٥٦ ، جاءت فى مجموعها تجارب فريدة تُعتبر بنوراً لأعماله الروائية التالية التى كانت أكثر عمقا ونضجا . وتضم المجموعتان القصصيتان أكثر من ثلاثين قصة قصيرة بالإضافة إلى أن بعض قصصه لم ينشر لمصادرته . ولقد كانت الفترة التى كتبت فيها هذه القصص - بعد نهاية الحرب العالمية الثانية - حافلة بالتغيرات الاجتماعية الحادة ، وهذا ما يميز قصص الشرقاوى فى تلك الفترة حيث تحرص قصصه فى المجموعة الأولى على التأكيد على حتمية العدالة الاجتماعية ، بينما نجد ذلك « واضحا فى المجموعة القصصية الثانية التى كتبها بعد عام ١٩٥٢ ، مع وجود الخط السياسى أوضح ما يكون . ويرى الدكتور مصطفى عبد الغنى أن الشرقاوى ركز فى قصصه القصيرة على ثلاثة محاور رتبها على النحو التالى : هموم الريف وقدره - افتقاد العدالة الاجتماعية - الحساسية الواقعية .

ويلاحظ أن هناك اثنتين وعشرين قصة من قصصه البالغ عددها حوالى واحد وثلاثين قصة تتخذ من التاريخ مسرحا لأحداثها ، فالشرقاوى يرى أن التاريخ إطار صادق ووحيد لتفسير الماضى ، ومن ثم تفسير الحاضر ، وإعادة طرح المستقبل فى صيغة جديدة . وتعود أهمية التاريخ القصوى فى نظر عبد الرحمن الشرقاوى - إلى أن فتراته على ما فيها من مظالم وفساد ، فإن العدل ينتصر دائما فى نهاية المطاف كما تنتصر المقاومة على الظلم .

وفى مجموعته القصصية الثانية « أحلام صغيرة » يقدم الشرقاوى رؤية اجتماعية تعكس أصداء موقف شريحة من المثقفين ، ويرسم الريف إطاراً عاما ، وتحرص قصص هذه المجموعة على خط العدالة الإجتماعية والخط السياسى متضمنة هموم الريف بما يعانى من افتقاد للعدالة ، ونلمس حساسية الكاتب بالواقع وتصوير الفقر والكاتب لا يهتم بالحدث إلا بالقدر الذى يمضى به إلى مركز الفكرة ، وهذا يجعلنا نعايش قصصا تزخر بمعانى المال المغتصب والشرف المهدور والجياع والتمرد . ونهايات قصصه مفتوحة بما يعنى استمرار الكفاح . كما أنه فى هذه المجموعة انتقى شخصياته من الشريحة الطازجة من الحياة ، بدلا من التاريخ الذى لجأ إليه فى مجموعته الأولى .

وبهذه المجموعة يكون عبد الرحمن الشرقاوى قد أنهى علاقته بالقصة القصيرة ، وإن لم يكن قد أنهى علاقته بفن القصة فى أعماله الروائية التالية .

وأولى روايات الشرقاوى هى « الأرض » ، التى نشرت أولا على حلقات فى جريدة المصرى عام ١٩٥٢ ، وهى رصد لنضال الفلاحين ضد الاقطاع والسلطة الغاشمة ، ودفاعهم عن أرضهم فى فترة الثلاثينات . وتُروى بضمير المتكلم فى الجزء الأول ، ثم تتحول إلى ضمير الغائب ، وفى النهاية إلى ضمير المتكلم مرة أخرى . والرواية مليئة بالشخصيات الحية مثل « عبد الهادى » الذى يمثل نموذجا فريداً للتمسك بالجسارة والأصالة والأحساس بالذات ، والشيخ حسونة الشخصية الواعية ورجل الدين المستنير ، والشيخ يوسف الذى درس فى الأزهر وعاد ليعمل بقالا لكنه يظل متطلعاً إلى منصب العمدة .. والأرض من أوائل الأعمال الروائية فى أدبنا الحديث التي تصف حياة الفلاح من الداخل بكل سلبياتها وإيجابياتها .

وفى عام ١٩٥٦ قدَّم الشرقاوى روايته الثانية « قلوب خالية » التى يجد قارؤها أنه يعيش فى جو قريب جدا من الجو الذى عاش فيه فى رواية الأرض مع اختلاف الزمن واختلاف عمر الراوى ، كما أن شخصية غانم فى هذه الرواية تشبه شخصية عبد الهادى فى الأرض ، وشخصية فتح الله أفندى تشبه شخصية الشيخ حسونة .

أما روايته الثالثة « الشوارع الخلفية » التى كتبها فى عام ١٩٥٨ فإنها تتناول بعض مظاهر الكفاح التى خاضها الشعب ضد الاحتلال البريطانى وعملائه منذ عام ١٩٣٩ حتى نهاية الحرب عام ١٩٤٥ . ولئن دارت أحداث الروايتين السابقتين فى الريف المصرى فإن أحداث هذه الرواية الثالثة تدور فى المدينة ، فى العاصمة : فى القاهرة وأحيائها الشعبية .

ثم نعود فى الرواية الرابعة والأخيرة « الفلاح » والتى كتبها الشرقاوى عام ١٩٦٧ إلى الريف مرة أخرى . وفى هذه الرواية نستطيع أن نلمس دور الأداء السياسى للعمل الأدبى فى ظل نظام سياسي معين ، فهى تقدم نموذجا نستطيع أن نرى من خلاله كيف استطاع الكاتب أن ينقل الأحداث التى قامت بين أسرة إقطاعية والفلاحين ، وهذه الأحداث تأتى على لسان الراوى عبد العظيم الذى يرفض الإنسياق إلى الضعف البشرى والخضوع للقهر .

ورغم تنوع أعمال عبد الرحمن الشرقاوى من شعر إلى رواية وقصة وقصيرة ومسرحية شعرية ، إلا أن **السينما** اختارت له عملين فقط لتقديمهما على الشاشة هما « الأرض » حيث أُسندت كتابته إلى كاتب مقتدر هو حسن فؤاد . أما الثانى فقد أُسندت كتابته إلى كاتب سيناريو لم يتمكن من فهم روح النص واستخراج المفهوم الفكرى فى إطار سينمائى مناسب وذلك فى فيلم « الشوارع الخلفية » الذى أخرجه كمال عطية عام ١٩٧٤ . والطريف أن عبد الرحمن الشرقاوى الذى لم تمس يداه قط أيا من سيناريوهات الفيلمين المأخوذين عن روايتيه ، قد كتب سيناريو العديد من الأفلام التاريخية ، منها إعداد المادة التاريخية لفيلمى « الناصر صلاح الدين » عام ١٩٦٣ إخراج يوسف شاهين . وفيلم « الرسالة » الذى أخرجه مصطفى العقاد عام ١٩٧٥ . وإذا كانت رواية الأرض قد نشرت عام ١٩٥٤ فى سلسلة « الكتاب الذهبى » فى جزئين متتابعين . فإن السينما انتظرت خمسة عشر عاما حتى تقدمها . وكما يقول يوسف شاهين حول هذه التجربة فإنه انتظر عشر سنوات كى يقرر نقل هذه الرواية إلى الشاشة . (محمود قاسم . عبد الرحمن الشرقاوى بين الفيلم والرواية ، مجلة القاهرة . ١٥ يناير ١٩٨٨ ، ص ٧٤) .

ويرى محمود قاسم فى مقاله « عبد الرحمن الشرقاى بين الفيلم والرواية » أن تجربة السينما مع رواية الشرقاوى تساوى ألفا من التجارب الأخرى لروايات جيدة أفسدت السينما تناولها . فقد اجتمعت لها جميع عناصر النجاح الفنى . فقد استقبل يوسف شاهين السيناريو المكتوب وهو فى مرحلة تحول هامة فى فنه السينمائى . فقبل هذا الفيلم كان قد أخرج بعض التجارب السينمائية فى المغرب ولبنان ، وكانت « الأرض » بمثابة نقطة تحول هامة فى حياة هذا الفنان . ورغم ما يتسم به هذا الفيلم دونًا عن بقية أفلام المخرج اللاحقة من سمات ، إلا أن الفضل لا يعود للمخرج وكاتب السيناريو وحدهما ، فقد اجتهد جميع العاملين بمن فيهم صف الممثلين القدامى والجدد ليقدموا أفضل ما عندهم .

وقد حاول حسن فؤاد الالتزام قدر الإمكان بالنص الروائى ، وقام برتق ولم شمل الأحداث المتناثرة فى الرواية ليصنع نسيجا متماسكا جميل الشكل فى فيلمه ، حتى أنه لم يشأ أن يحرم الكاتب من ذكريات الصبا المبكر فى قريته حين كانت تحتضنه إحدى فتيات القرية وتمارس معه بعض الحب البرىء تحت الأشجار الوارفة الخضرة رغم أنها تكبره بسنوات ، لكنها فى النهاية تتزوج من رجل يكبرها فى السن .

والنهاية السينمائية تختلف كثيرا عن نهاية رواية الشرقاوى التى تروى فى فصليها الأخيرين حكاية القبض على محمد أبو سويلم وبعض الفلاحين ، والإيحاء بأن هناك أملا بإطلاق سراح هذا الفلاح والمتحرر . وهنا تكون الأجازة الصيفية للشرقاوى الصبى الراوية – قد انتهت فيستعد للرحيل من جديد عن القرية لبدء عامه الدراسى . بينما فى نهاية الفيلم نرى أبناء القرية يتدخلون لإزالة المتاريس عن أرض سويلم وإلقاء الزحافات بعيدا ، ثم يشتبكون مع العسكر الذين يضربون سويلم فينهال الدم منه بغزارة شديدة بينما يصدر العمدة أمره بأن يجروه من قدميه ، فيربطونه بالحبال ويشدونه بجيادهم . ورغم قوة الشد إلا أن الرجل يتعلق بأرضه وبنباتاتها . وتتابع الكاميرا سريعة لاهثة يدى أبى سويلم الجريحتين وهما لا تزالان تتعلقان بأرضه ، بينما تجرى الخيل بكل سرعة (المرجع السابق ، ص ٧٦) .

أما رواية « الشوارع الخلفية » لعبد الرحمن الشرقاوى فلم تنل نجاحا مماثلا عند

تحويلها إلى السينما عام ١٩٧٤ ، وذلك بسبب تشعب شخصيات الفيلم وحواديتهم ، ولأن مثل هذا النوع من الروايات يصعب الإمساك به إلا فى سيناريو محبوك من كاتب محنك . ويرى رجاء النقاش أنه بالرغم من أن المخرج كمال عطية قد سبق له التعامل مع رواية أخرى هى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى إلا أن ابتعاده « عن روح الرواية وعدم معرفته بطبيعية مرحلة ١٩٣٥ سبب رئيسى فى ابتعاد الممثلين أنفسهم عن فهم الرواية وإدراك أبعادها الصحيحة ، لقد ارتبك الجميع فى أداء أدوارهم ، وكأن كل واحد منهم يمثل منفرداً لا ترابط بينه وبين الآخرين ، رغم أن الفيلم يضم مجموعة من المواهب القديمة والمواهب الجديدة المعروفة اللامعة فى حياتنا الفنية » (رجاء النقاش ، الشوارع الخلفية ، مجلة المصور ، ٦ سبتمبر ١٩٧٤) .

والملاحظ أن المهتمين بالمقارنة بين الرواية والفيلم قد رأوا أن كمال عطية قد خانه التوفيق فى هذا الفيلم لأنه اختار رواية أقل تماسكا وأقل تأثيراً من رواية الأرض ، وفيها الكثير من الاهتمامات العاطفية .

وإذا كان الشرقاوى قد استفاد بالمادة التاريخية فى الأفلام التى كتب مادتها ، فمن المعتقد أن الدور الذى لعبه فى السينما بصفة عامة كان هامشيا قياساً إلى دوره فى الأدب . وعند الحديث عن تاريخ الشرقاوى وعلاقته بالسينما سوف يذكرون الأرض والأرض وحدها .

فاروق خورشيد
وعصرنة السير الشعبية

ولد فاروق محمد سعيد إسماعيل خورشيد فى شهر مارس عام ١٩٢٨ فى حى باب الشعرية الشعبى بالقاهرة ، والملاصق لحى الجمالية حيث الأزهر الشريف ومسجد الحسين ومسجد الشعرانى وعبق التاريخ الغابر (إبراهيم حلمى ، فن كتابة فاروق خورشيد لقصص الأطفال من السيرة الشعبية ، بحث مقدم للملتقى القومى للفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٧ - ٢٢ ديسمبر ١٩٩٤ ، ص ٠٩١) .

ويتذكر فاروق خورشيد طفولته فى هذا المناخ الشعبى فيقول إنه كان يجوس مع رفاقه فى شوارع القاهرة القديمة يصلون العصر أو المغرب فى الحسين أو السيدة أو الشعرانى ، ويتناولون المأكولات الشعبية فى حوارى الجمالية وباب الشعرية ومحلات فى الحسين والدراسة (فاروق خورشيد ، حكايات قديمة « الشيخ زكى وابن البلد » ، مجلة الهلال ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٨٩ ، ص ١٧٧) . وكان أبرز طابع لهذه الروح الشعبية وجود شاعر الربابة فى مختلف المناسبات الاحتفالية ، يعزف ويغنى وينشد على وتر ربابته السِّيَرَ الشعبية المختلفة .

وقد كانت علاقة فاروق خورشيد بأمه أقرب من علاقته بأبيه ، وذلك لشغفها بالحكايات والسير الشعبية ، بينما كان الوالد منصرفا إلى عمله كمدرس لمادة الرسم فى إحدى المدارس الصناعية . يقول فاروق خورشيد عن أمه « ومأساة عمرى كله ، أن أمى كان لها ثقافة وفكر . أنها عاشت حياتها بين الكتب لأنها لم يكن لها حياة بين الناس ، فنقلت كل هذا إلى أعماق طفلها الأول - الذى هو أنا - والذى كان عليه أن يسمع منها وأن تقرأ له ، وأن تملأ وجدانه وعقله بما يملأ عالمها المتسع من تجارب مع الناس ، وما يملأ قلبها من تجارب مع الكتاب كبيرة وعتيقة ودائمة » . (فاروق خورشيد ، حكايات قديمة .. شخصية وظلال ، الهلال ، القاهرة ، يونيو ١٩٩٠ ، ص ١٠٦) .

وينمو الطفل فاروق جسميا وعقليا ووجدانيا فيبحث عن مصادر جديدة لحكايات

جديدة ، وكانت إحدى جاراته مصدراً من هذه المصادر ، وجدة عجوز اسمها أم حسن كانت تحكى له من الذاكرة بينما أمه كانت تقرأ له من الكتب . ولقد ظل فاروق خورشيد معترفا بفضل أمه عليه سنين عديدة ، حتى إنه عندما نشر روايته الأولى « سيف بن ذى يزن » (١٩٦٣) فإنه أهداها « إلى أول من فتح أمامى أفق السير الشعبية الرحب وعالمها الفسيح .. إلى أمى » .

كذلك نهل فاروق خورشيد من معين بعض أبناء الحارة المصرية ممن كان قريبين منه ، وكان أبرزهم ابن البلد الشيخ زكى ، الذى كان يعمل صرماتيا يصنع الأحذية الجلدية الجديدة ، ويعرف القاهرة القديمة كما يعرف كفه التى يدق بها فوق وجه أو بطن الحذاء ، وله فى كل مكان صداقات .

وبفضل هذا الشيخ تفتحت عينا الطفل فاروق خورشيد على وجوه مختلفة للحياة والناس ، كحلقات الطرق الصوفية ، ودور السينما الرخيصة الشعبية . لهذا لا عجب أن اعتبره فاروق خورشيد مزيجا شعبيا متجانسا ، ذلك أنه « وإن كانت مكوناته غريبة ومتناقضة ، فإنها هى التى جعلت من هذا الإنسان نموذج الطيبة ، والجد ، والرقة ، والرفاهة ، والارتباط بمعنى الفن ، والشد الدائم إلى الثقافة والمعرفة ومتعة الجسد والروح معاً . » (فاروق خورشيد، حكايات قديمة .. الشيخ زكى وابن البلد ، ص ١٨٠) .

وكان المعلم برمة هو الشخصية الشعبية الثانية التى أثرت فى تكوين أفكار الطفل فاروق خورشيد ، وله عمل مزدوج . مسحراتى يوقظ الناس للسحور فى شهر رمضان . وفتوة من فتوات الحارة المصرية فى ذلك العصر يحصل الأتاوات من أهلها فى مقابل حمايتهم ، ولهذا دخل السجن حيث أصبح أحد زعماء المساجين فى سجن « قرة ميدان » .

ولم يقف تأثر فاروق خورشيد عند أمه وأبناء الحارة المصرية ، بل لقد جذبته طبيعته وهوايته إلى أستاذين تفاعل مع شخصيتهما وكان لهما دور هام فى تعميق وجدانه وامتلاكه لمفاتيح هامة لعالم الأدب الشعبى . هما الأستاذ محمد فريد أبو حديد

رئيس الجمعية الأدبية المصرية ، والأستاذ أمين الخولى رئيس جماعة الأمناء . فالأستاذ محمد فريد أبو الحديد ارتاد أرض الميثولوجيا العربية ، قراءة واطلاعاً ، ثم استلهاماً وتناولا فى أعماله الإبداعية الروائية التاريخية ، التى كانت تستند أساسا إلى شخصيات تاريخية فولكلورية مثل جحا وعنترة . أما الشيخ أمين الخولى فقد أنشأ جماعة الأمناء التى انضم إليها عدد من الشباب الواعد فى الثقافة شعراً ونثراً : قصة ونقداً ، مما دفع فاروق خورشيد أن يصف لقاءات هذه الجماعة التى كان أحد أعضائها بأنها « الزاد الحقيقى للطريق .. فما ندرى أنحن مختلفون ، أم هو اتفاق بيننا أن نسعى حتى للاختلاف ، أن نوقر ونحترم الاختلاف أكثر مما نوقر ونحترم الاتفاق (فاروق خورشيد ، حياة الرواد والمقاهى والمنتديات الأدبية ، الهلال ، مايو ١٩٩٠ ، ص ١٢٢) .

وكان فاروق خورشيد قد حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة عام ١٩٥٠ ، وعمل فى أول حياته العملية بالتدريس ، فالإذاعة المدرسية بوزارة المعارف العمومية ، بعدها انتقل للعمل مذيعا بالإذاعة المصرية حيث تدرج فى مناصبها إلى أن أصبح مديراً لإذاعة الشرق الأوسط ، كما عمل فترة بالبرنامج الثانى (الثقافى حاليا) بالإذاعة إلى أن نقل خبيراً أول بوزارة الشئون الاجتماعية ، ليستقيل بعدها عام ١٩٨٣

وقد كان فاروق خورشيد أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية الأدبية المصرية وعضو مجلس إدارتها ما بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٧٠ ، كما كان عضوا عاملا فى جماعة الأمناء مابين عامى ١٩٥٤ و ١٩٧١ ، وعضوا مؤسسا فى اتحاد الكتاب وعضو مجلس إداراته مابين عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٤ ، فنائبا لرئيس اتحاد الكتاب عام ١٩٩٦ فرئيساً له ابتداء من عام ١٩٩٧ ، وعضوا عاملا فى جمعية الأدباء مابين عامى ١٩٥٦ و ١٩٨٤ . كماعمل أستاذاً جامعيا فى أكثر من كلية وأكثر من جامعة لأكثر من مادة مثل مواد الأدب الشعبى والأدب الجاهلى ومناهج البحث والقصة المعاصرة والدراسات الإعلامية والحضارة . كما أنه مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة .

كذلك قام بالتدريس فى كل من اليمن والعراق والكويت ، وشارك فى عدة مؤتمرات محلية وعالمية ، وساهم فى عدة لجان تحكيم ومسابقات أدبية . وقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية عن القصة الروائية « سيف بن ذى يزن » و « مغامرات سيف بن ذى يزن » . وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٨٩ . وهو حاصل على وسام الجمهورية من الطبقة الثانية ووسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى عام ١٩٨٩ .

وقد كتب فاروق خورشيد أكثر من خمسة وعشرين مسلسلا إذاعيا ، ومايزال يشارك فى الكتابة فى كثير من صحف العالم العربى ومجلاته الثقافية ، فضلا عن أعماله الدرامية فى كثير من الإذاعات العربية . وقد نشر حتى الآن (١٩٩٦) حوالى خمسة وأربعين كتابا منها : خمس مجموعات قصصية ، وتسع روايات ، وثلاث عشرة دراسة أدبية ، وخمس مسرحيات وكتاب فى أدب الرحلات بعنوان فى « بلاد السندباد » نشرته دار الهلال عن رحلته إلى سلطنة عمان ، كما أنه لم يغفل المساهمة فى « الكتابة للأطفال فنشر فى أددب الطفل ستة عشر كتابا معظمها مستوحى - مثل رواياته - من أدبنا الشعبى .

* * *

ويعتبر فاروق خورشيد من أبرز الدعاة لأدبنا الشعبى ، إثباتا لقضية الوجود الروائى فى الأدب العربى ، ودحضاً لمزاعم من يتهمون العقلية العربية بأنها لم تعرف القصة الا نقلا عن الغرب . والقائلون بهذا الرأى الأخير أحد اثنين : إما ناقد لا يعترف إلا بالفصحى لغة أدب ، وأما ناقد تجمد عند المفهوم الروائى كما استقر فى الآداب الغربية ، بالرغم من أنه تطور عن مفهوم سابق ، وما يزال يتطور حتى اليوم .

وتمهيداً لذلك فإن فاروق خورشيد قام بتقديم عدة دراسات عن الأدب الروائى العربى فى تراثه القديم نشرها فى كتابيه « فى الرواية العربية - عصر التجميع » نشره عام ١٩٦٠ ، وأضواء على السير الشعبية نشره عام ١٩٦٧ . وكذلك فى كتابه عن السيرة الشعبية الذى نشره بالاشتراك مع الدكتور محمود ذهنى عام ١٩٦٤ .

ولم يقف فاروق خورشيد عند حد الدراسة كما فعل غيره من الدارسين ، بل قام

بمحاولة تقديم هذا الأدب الروائى نفسه إلى القارىء المعاصر ، فقام فى عامى ١٩٦٣ و ١٩٦٤ بنشر الصياغة الجديدة التى أعدها لسيرة سيف بن ذى يزن فى أربعة أجزاء : الجزءان الأولان بعنوان « سيف بن ذى يزن » ، والجزءان الأخيران بعنوان « مغامرات سيف بن ذى يزن » ، وقد نال عنهما جائزة الدولة التشجيعية فى الأدب عام ١٩٦٥ . ثم عاد فنشر عام ١٩٦٧ صياغته الجديدة « على الزيبق » ، كما نشر عام ١٩٨٠ « ملاعيب على الزيبق » . ويعلن فاروق خورشيد هدفه صراحة من نشر هذه المحاولات ، فيقول فى مقدمته للجزء الثانى من « مغامرات سيف بن ذى يزن » إننا نريد أن نكشف الغطاء عن الأصالة الفنية للسير الشعبية العربية التى تمثل جزءاً من تراثنا الأدبى ، والذى ما يزال حتى الآن مغفلا من جمهرة الدارسين ، مبعدا من عالم الدراسات الأدبية . لهذا كان لابد لنا أن نلجأ للطريقة الوحيدة المقنعة ، وهى إعادة تقديم هذه السير تقديما يتمشى مع روح العصر .. فتذهب السير بنفسها إلى الدارسين والقراء ما دام هم لا يريدون الذهاب إليها . فالهدف من وراء ذلك هدف ثلاثى : أوله إثبات قضية الوجود الروائى فى الأدب العربى ، وثانيه أن يتعرف القارىء فى هذه الروايات المُعَصْرنة ومن خلالها على نفسه وعلى مفاهيم الشخصية العربية للحياة وموقفه منها ، والحصول على مضامين نابعة من صلب أرضه ، وعلى قيم فنية واجتماعية مما أبدعه أبناء شعبه والإبانة عن أحلامهم وآمالهم . أما ثالث هذه الأهداف فهو أن تحل هذه الروايات محل الروايات التاريخية وروايات المغامرات الأجنبية لطلاب المتعة والتسلية .

ويمكننا أن نتخذ الصياغتين الجديدتين اللتين صاغهما فاروق خورشيد لعلى الزيبق كنموذج لتقديمه السيرة الشعبية فى شكل روائى معاصر . فالصياغة الجديدة لعلى الزيبق تتميز عن المصدر المأخوذ عنه من عدة نواحٍ :

فمن ناحية **الشكل** نجد أن النص الأصلى أكبر وحداته الفقرة ، بينما النص الجديد مقسم إلى فصول . كذلك تسلسل معظم الحوادث فى النص الأصلى مرتب ترتيبا زمنياً أما الصياغة الجديدة فقد استخدمت التأخير والتقديم لإضفاء الوحدة الروائية على العمل الفنى .

أما من ناحية **المضمون** فإن الصفحات الأولى فى المصدر تتناول على الزيبق فى مرحلته الأولى ، ولما كانت هذه المرحلة فى تلك السيرة لا تتصل بحوادث تتدخل فيها قوى غير إنسانية ، ولما كانت الصياغة الجديدة تحرص على أن تكون صراعات البشر فى الحدود الإنسانية ، فقد أوردت هذه المرحلة فى حدود تلك القوى ، كاصطناع الحيلة ، والشجاعة ، والقوة الجسدية ، واستخدام السلاح ، والتنكر ، والبنج لتخدير الأعداء ، وضد البنج لإبطال تأثيره ، واستخدام النفط الذى ينير ظلام الليل .. وهكذا بدت الصياغة الجديدة فى حدود العقل الإنسانى ، وإن غاب عنها - فيما تلا ذلك من فصول - ذلك المذاق الخاص الذى يضفيه تدخل القوى الغيبية فى مثل هذه السير .

وللملاعيب بين الشطار فى النص الأصلى قواعد وشروط تجعله أشبه بالمبارزة بين فرسان العصور الوسطى ، رغم أنها تنطوى فى معظم الأحيان على كثير من العداء الذى قد يصل إلى حد قتل أحد الطرفين للآخر ، إلا أن ذلك كله يتم من خلال شروط تجعلها أقرب إلى نوع من أنواع الرياضة وإن كانت رياضة خطرة . والملاعيب هى الطريقة التى يقدم بها المؤلف معظم شخصيات السيرة ، إذ يظهر الشاطر فى مكان ما ويُجرى الملاعيب مع حاكم مدينته أو أهل قريته حتى يضج منه الجميع ، وبعد أن يحاط بهالات البطولة يجمع المؤلف بينه وبين الزيبق عن طريق ما يجرى بينهما من ملاعيب لتثبت أهميته وبطولته ، وحين يتغلب الزيبق عليه يصبح من رجاله . وإذا كانت المرحلة الأولى من حياة البطل - مرحلة الملاعيب - تدور فى نطاق الحدود الإنسانية ، فإن المرحلة التالية مرحلة القيام بالنفيلة تدور فى إطار ما وراء الحدود الإنسانية ، حيث يتغلب فيها البطل على جان أو سحر أو أشياء مرصودة أو حيوان خرافى ، وقد يتطلب الأمر معاونة الزيبق للبطل مما يجعله أسير شهامته .

وقد خلت الصياغة الجديدة فى « على الزيبق » من المفهوم الرياضى على هذا النحو للملاعيب ، وجعلتها تعبيراً عن ثورة حقيقية على الظلم ومرتكبيه ، وعن عداوة جادة بين الزيبق من ناحية وصلاح الدين الكلبى مقدم دَرَك مصر ، أو بلغتنا المسئول عن أمنها ، ودليلة المحتالة مقدمة درك بغداد من ناحية أخرى . كذلك خلت الصياغة الجديدة من وسيلة أخرى كان البطل يتخلص بها هى خدمة الصدفة له . والصدفة فى

العمل الفنى معناها عدم وجود المبرر أوعدم التمهيد لما سيقع . وهذا ما عالجته المحاولة الجديدة ، فهى تسبق إلى التمهيد لما سبق بحيث يبدو وقوعه فيما بعد طبيعيا لا مجال للصدفة فيه . كذلك تخلصت الصياغة الجديدة من عدم حياد المؤلف فى النص الأصلى الذى يتدخل أحيانا مناصراً شخصية على أخرى ، وأحيانا أخرى للتنبيه أو الشرح .

يقودنا هذا إلى الحديث عن **الأسلوب واللغة** بين المصدر والصياغة الجديدة . فالحوار مستخدم فى النص الجديد لإبراز معالم الشخصيات ، وهو موجود فى المصدر لكنه لا يؤدى وظيفته الفنية فى التمييز بين الشخصيات إلا فى حالات قليلة كأن تكون الشخصية غير عربية فترد ألفاظ على لسان تلك الشخصيات يحاول بها المؤلف أن يسبغ الطابع الأجنبى عليها . ولغة المصدر بوجه عام خليط من العربية الفصحى والعامية المحلية ، تتخللها أبيات شعر قليلة متناثرة ليست إلا حلية للعمل الفنى . وقد تخلصت الصياغة الجديدة من الشعر والسجع والروافد العامية لتحل محلها لغة عربية فصحى بسيطة سهلة . وفى المواقف الحاسمة والتى يهدد الخطر فيها البطل يبرز الأسلوب المعبر عن الانفعال على نحو ما نقرأ حين سيق على الزيبق إلى المشنقة .

وهذا يقودنا إلى فارق آخر بين النصين ، فالنص القديم يزدحم - كبقية السير - بالحركة المستمرة ، لا تنتهى واقعة إلا لتبدأ أخرى ، ولا ننتقل من مكان إلا لتبدأ الأحداث فى مكان آخر ، فلا مجال للتأمل فى النفس أو الكون ، ولهذا انعدم الجانب الذاتى للزيبق . أما فى النص الجديد فالحركة الخارجية تتمهل لتفسح المجال - من حين لآخر - لحركة داخلية تعكس اهتزازات النفس الإنسانية وتموجاتها . ونتيجة لهذا فالصياغة الجديدة تتميز بالتغلغل داخل الشخصيات وبيان انفعالاتهم ، فتتردد فيها ألفاظ تتوارى فى النص القديم مثل : يحس ، الخوف ، الإشفاق ، يذكر ، وكأنما .. وبذلك أعطانا فاروق خورشيد صورة داخلية إلى جانب الصورة الخارجية .

ونتيجة لذلك فإن **الشخصيات** فى النص الأصلى جامدة لا تتطور ، حتى السن لا يتقدم بها ، وشيخوخة على الزيبق نفسه تَرِدُ فجأة فى نهاية السيرة فى جملة قصيرة

دون تمهيد . وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرات ، فلا تحذر شراً جديداً بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنما لا ذاكرة لها ، فعلي الزيبق يعفو دائما من أعدى أعدائه كلما وقعوا في قبضته لينصبوا له شراكهم من جديد ، وهذا هو سبب تعدد القصص ، قصة بعد أخرى . أما في النص الجديد فلئن احتفظت الشخصيات بآثار من جمودها - وذلك حتى يمكن أن يتسلسل عدد من القصص على نسق النص القديم - فإننا نستطيع أن نلمح فيه تطور الشخصية ممثلا في الزيبق وعلاقته العاطفية بزينب ابنة عدوته دليلة المحتالة .

وهذا يقودنا بدوره إلى الحديث عن **العنصر الدرامي** الذي يخلو منه النص الأصلي ، والمتمثل في الصياغة الجديدة لفاروق خورشيد ، وحب علي لزينب وتخوفه منها في الوقت نفسه لأنها ابنة عدوته دليلة المحتالة ، بينما في النص الأصلي لا نجد هذا التردد بين الحب والكره ، أو الإقدام والإحجام ، ولا تلك اللغة التي تقارب لغة الشعر حين تغوص في أعماق الشخصية لتعبر عن ذلك الموقف المتأرجح .

ولو أننا قارنا ما قدمه لنا فاروق خورشيد من أعمال لوجدنا أن مدى ما أضافه إلى مضمون المصادر التي أخذ عنها ليس بدرجة واحدة . فموقفه في « سيف بن ذي يزن » مثل موقفه في « علي الزيبق » . أي : أن نحافظ على روح النص الأصلي وأحداثه كاملة . وهدفنا من هذا كله أن تصبح السيرة كاملة غير منقوصة ، وبغير أن تتدخل فيها عوامل الحذف والتشويه (فاروق خورشيد وسيف بن ذي يزن ، روايات الهلال ، العدد ١٧ ، يونيو ١٩٦٣ ، جـ ٢ ، المقدمة) .

أما في « مغامرات سيف بن ذي يزن » فهو يتخذ موقفا مغايراً يفصح عنه في مقدمتها فيقول . وإذا كنا في « سيف بن ذي يزن » قد خضعنا إلى حد كبير للنص نفسه . فنحن هنا أكثر حرية في التحرك مع النص ومن خلاله مستغلين خبرات الصورة الفنية التي اخترناها لنقدم لك فيها هذا العمل ، وهي الرواية ، ومحاولين تعميق المفاهيم وربطها بقضايا الإنسان المعاصر ، التي هي في نفس الوقت قضايا متجددة ، إن تغيرت صورها فلن تتغير طبيعتها وجوهرها .

فإذا قارنا ذلك بالصياغة الجديدة لعلى الزيبق نجد أن فاروق خورشيد قد احتفظ فيها بجوهر المضمون كما هو فى المصدر لأكثر من سبب منها أن المفهوم الروائى لشخصية على الزيبق فى المصدر يمكن أن يظل مفهوما معاصراً ، ثم إن طبيعة النص لا تتيح لفاروق خورشيد أن يتحرك فى حرية قد تتيحها له نصوص أخرى ، كذلك فإن الصياغة الجديدة قصد بها إحياء التراث الشعبى وليس استلهامه .

فإذا قارنا بين « على الزيبق » و « ملاعيب على الزيبق » ، فإننا نجد أن الملاعيب قد ركزت على طلب صلاح الدين الكلبى مقدم درك مصر - وقاتل حسن رأس الغول والد على الزيبق - أن يقوم على الزيبق بعمل نفيلة حتى يحق له أن يصبح شريكا له فى المنصب الذى أصبح يستحقه بسبب ملاعيبه التى سبق أن انتصر فيها . ولما كانت هذه النفيلة فى النص البيروتى لم تستغرق أكثر من ست عشرة صفحة فى حجم قصة قصيرة ، بينما استغرقت فى ملاعيب فاروق خورشيد ٢٣٠ صفحة ، فمعنى هذا أن القصة القصيرة كانت مجرد خميرة لعمل روائى ، وأن « ملاعيب على الزيبق » تعطى الانطباع بأنها قصة واحدة احتشدت فيها ملاعيب متتالية تكوّن فى مجموعها رحلة البطل لعمل النفيلة ، وهى هنا حصوله على صندوق التواجيه من المدينة المرصودة ، ولما كان المضمون قد تعصرن ، فقد كشف لنا أن السحر ليس إلا ما نجهله وأنه فى حقيقته علِْم و « الأماكن المرصودة ليست إلا أشياء مصنوعة بالحكمة والمعرفة تعتمد على العلم والميكانيكا » (فاروق خورشيد ، ملاعيب على الزيبق ، روايات الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٩٠ ص ٣١١) . لا يفكها إلا العلم والمعرفة وليس مجرد هاتف فى المنام يطلب من الزيبق أن يقطع جريدة من النخل تكون مقدار ذراعين لتعينه على تبطيل الأرصاد ، على نحو ماجاء فى النص الأصلى .

وفى « الملاعيب » نجد إضافة جديدة لانجدها فى السيرة الأصليه ولا فى « على الزيبق » ، تلك هى توسيع مهمة على الزيبق [illegible] تعد قاصرة على [illegible] الحفاظ على الأمن الداخلى ، بل امتدت إلى المحافظة على سلامة [illegible] البلاد من [illegible] واكتشاف الخونة ، وعمال الفرنجة والجواسيس والإيقاع بهم . كذلك فإن من [illegible] ملاعيب على الزيبق » التأكيد على الوحدة الوطنية وتواصل التاريخ المصرى طول القرون والأجيال .

كذلك فإن « ملاعيب على الزيبق » أكثر توسعا من « على الزيبق » في الإيغال إلى العالم الداخلى للشخصيات ، لا سيما شخصية بطلها على الزيبق ، وهو ماندر استخدامه - كما سبق أن ذكرنا - في السيرة الأصلية .

وهكذا نجد أن نص « على الزيبق » كان أقرب إلى أن يكون صياغة جديدة للأصل المأخوذ عنه من أن يكون استلهاما له ، وربما يعود ذلك إلى المرحلة التاريخية التى كان يمر بها أدبنا المعاصر وقتئذ مما جعل فاروق خورشيد يحس أنه لابد من مرحلة تقديم للتراث وتعريف به أولا وإيجاد جمهور له ، تتلوها فيما بعد مرحلة استلهام هذا التراث . وهذا هو ما فعله فاروق خورشيد بعد ثمانية عشر عاما من نشره « على الزيبق » وذلك حين نشر « ملاعيب على الزيبق » . معنى هذا أن محاولات فاروق خورشيد فى عَصّرَنه أدبنا الشعبى ليست كلها على وتيرة واحدة . إما بسبب المرحلة التاريخية التى أوحت له بإعادة صياغة النص أو أتاحت له استلهامه ، وإما بسبب تاريخه الأدبى هو نفسه كمبدع ينتقل من مرحلة أدبية استنفدها إلى مرحلة أخرى يريد أن يقدم فيها جديداً حتى بالنسبة لأعماله السابقة .

وإذا كان فاروق خورشيد - سواء فى إعادة صياغة أدبنا الشعبى أو استلهامه - قد حدد مهمته بأنها « رسالة هدفها واضح ومميز وهو أن نعيد السير الشعبية العربية إلى الحياة نابضة بهموم العصر وأحلامه وأمانيه » (الغلاف الخلفى للملاعيب) فإننا نحب أن نطمئنه بأنه قد حقق هذا الطموح .

الدكتور محمد حسين هيكل

وجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة كعنصر درامي

ولد الدكتورمحمد حسين هيكل فى العشرين من أغسطس عام ١٨٨٨ من أبوين من صميم الريف المصرى « وكان أبوه حسين أفندى سالم هيكل سيد قومه وعشيريه ، أحد أفراد الطبقة المصرية التى أخذت تسود الريف المصرى وترث ما كان للطبقة التركية الغالبة من ثراء ونفوذ » (د . حسين فوزى النجار ، الدكتور هيكل وتاريخ جيل ، أعلام العرب ١٣٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٣٠) .

وأتم الصبى محمد حسين هيكل دراسته الابتدائية من مدرسة الجمالية الإبتدائية عام ١٩٠١ ، وعمره ثلاثة عشر عاما ، انتقل بعدها إلى المدرسة الخديوية لإتمام دراسته التجهيزية (أى الثانوية حاليا) وحصل منها على البكالوريا عام ١٩٠٥ . وكان الشاب محمد حسين هيكل قد أزمع بعد حصوله على البكالوريا السفر إلى إنجلترا لدراسة الهندسة ، لكن جده توفى وجاء أحمد لطفى السيد للعزاء ، وجرى حديث بينه وبين والد هيكل فضّل فيه لطفى السيد للإبن الشاب دراسة الحقوق ، وتفاهم الوالد مع ابنه بأن يرسله إلى الخارج للحصول على الدكتوراه بعد إتمام دراسة الحقوق فى مصر ، وهكذا دخل هيكل مدرسة الحقوق .

وفى عام ١٩٠٧ تألف حزب الأمة ، وأصدر جريدة « الجريدة » برئاسة لطفى السيد وكان مقرها فى طريق هيكل عند ذهابه إلى مدرسة الحقوق وعودته منها ، فكان يمر به ليسلِّم مقالا له من حين لآخر . يقول هيكل « وأبدى لطفى السيد باشا تقديره لأسلوبى ولطريقة تفكيرى فزاد ذلك فى تشجيعى ، وجعلنى أنشر فى الجريدة ما أكتبه . » وقد أخصب الاتصال بلطفى السيد فكر هيكل فلم تعد قراءته قاصرة على التراث العربى بل تجاوزه إلى الفكر الغربى والأدب الإنجليزى .

وما أن تخرج محمد حسين هيكل من مدرسة الحقوق حتى سافر إلى فرنسا للحصول على الدكتوراه ، وكان « يوم وصوله باريس عشية عيد الحرية ، فيرى كيف يحتفل الفرنسيون بيوم الحرية وسقوط الاستبداد ، ويطالع فى مدينة النور : حرية

الأفراد وحرية الوطن مجسمتين أمام عينيه على نحو لم يألفه فى وطنه قط .. وألوانا من الحياة تفسح أمام النظر آفاق التفكير ، وتزيد الإنسان إيمانا بحرية العقيدة والرأى ، وبأن التعصب ذميم ، وأن أول واجب على الإنسان أن يديم البحث عن الحقيقة ، ولا يكتفى بما يظن أنه وصل إليه منها ، بل يجعل دأبه تقليد هذا الذى وصل إليه » (المرجع السابق ص ٤٦) ، وهكذا تكشفت له فى فرنسا معان جديدة ، وقيم أخرى للحياة والعلاقات الإنسانية ، لعل أبرزها أن الخلاف فى الرأى ليس معناه الخصومة . وقد عاش هيكل طوال حياته مؤمنا بهذه المقولة ، حتى إن الدكتور طه حسين أعلن فى رثائه لمحمد حسين هيكل أن خصمًا من خصوم هيكل لا يستطيع أن يقول إنه آذاه بلفظ جارح ، إنما يستطيع خصوم هيكل أن يقولوا إنه آذاهم بمناقشته ومجادلته فى الرأى والتفوق عليهم فى الخصام والجدال .

ولئن كان أول مقال ينشره هيكل هو « حرية المرأة » فإن أول ما كتبه فى الفلسفة كان عن القدرية والجبرية ، نشرها تباعا فى مجلة المقتطف عام ١٩١٧ ، ورأيه « أن الاختيار معدوم من الوجود جملة ، وإنما تصرفنا قوانين مرتبة نعرفها ، ومصادفات واتفاقات ربما كانت تسير على قوانين لا نعرفها » . وقد دفعته دراسته للدكتوراه التى كان موضوعها « دين مصر العام » إلى قراءة كل ما كُتب عن مصر الحديثة من عهد محمد على مؤسس الأسرة العلوية الحاكمة فى مصر فى بداية القرن التاسع عشر . وكان لهذه المطالعات - على حد تعبيره - أثرها الكبير فى اتجاه تفكيره فى سياسة بلده . وتقديره لما يجب على أبنائها عمله لخيرها . كذلك كان من روافد ثقافته أثناء إقامته فى فرنسا تردده على المتاحف والمتنزهات ليرى بناء الحضارة وكيف يستمتع الناس بوقت فراغهم . كما كان يشاهد المسرح ويحضر الندوات . فيرى من إقبال الناس ما يزيده إيمانا بجلال الفهم ونبل المعرفة (المرجع السابق . صفحات ٥٥ - ٦٦) . ولكن ليس كل ما شاهده فى باريس كان خيراً فهو يسجل أن لهم من الأغلاط والخطأ ، وعندهم من مواضع النقد ما يغيب عن النظر ، ويرى الإنسان عيانا بيانا أنهم أبعد ما يكون عن مصرنا تقدما فيه .

وكان للمصريين فى باريس جمعية هى الجمعية المصرية ، كما كان للمسلمين على اختلاف شعوبهم جمعية أخرى هى « الجمعية الإسلامية » ، وكان هيكل عضواً بالجمعيتين وسكرتيراً للجمعية المصرية ، بل كان من الداعين إلى تكوينهما . ومن خلال هاتين الجمعيتين كانوا يناقشون شئون بلادهم (المرجع السابق ، ص ٧٠) .

وبدافع من الحنين إلى مصر كتب هيكل روايته الرائدة « زينب » عام ١٩١٢ قبيل عودته إلى مصر وبعد حصوله على أول دكتوراه ينالها مصرى ، ومعنى هذا أن هيكل كان يجمع فى شخصيته صراع الفن والعلم ، فلئن كانت « زينب » أول أعماله الأدبية ، فقد كانت رسالته للدكتوراه « دين مصر العام » أول أعماله العلمية التى ينشرها فى نفس العام الذى كتب فيه روايته « زينب عام ١٩١٢ » لكنها كانت باللغة الفرنسية . غير أن الجانب الفكرى تغلب فيما بعد على جانبه الفنى ، فقد نشر روايتين هما « زينب » و « هكذا خُلِقت » التى نشر طبعتها الأولى عام ١٩٥٥ ، ثم مجموعة « قصص مصرية » جمعها بعد وفاته ابنه الأستاذ أحمد محمد حسين هيكل المحامى ونشرتها دار المعارف عام ١٩٧٢ ، وكان قد نشر بعض قصص متناثرة فى كتابيه « ثورة الأدب » (عام ١٩٣٣) و « فى أوقات الفراغ » (عام ١٩٢٥) مثل قصص « سميراميس » و « أفروديت » اللتين استوحاهما من تاريخنا الفرعونى ، ومثل قصتي « الشيخ حسن » و « فى حكم الهوى » اللتين استوحاهما من حياتنا المعاصرة . أما بقية مؤلفاته الأخرى فهى بترتيب نشرها : جان جاك روسو ، الجزء الأول عام ١٩٢١ ، والجزء الثانى عام ١٩٢٢ ، وعشرة أيام فى السودان (١٩٢٧) ، تراجم مصرية وغربية (١٩٢٩) ، ولدى (١٩٣١) ، حياة محمد (١٩٣٥) ، فى منزل الوحى (١٩٣٧) ، الصديق أبو بكر (١٩٤٢) ، الفاروق عمر ، جزءان (١٩٤٤) ، مذكرات فى السياسة المصرية الجزء الأول ١٩٥١ ، الجزء الثانى ١٩٥٣ ، الإمبراطورية الإسلامية (١٩٦٠) ، الشرق الجديد (١٩٦٣) ، عثمان بن عفان (١٩٦٤) ، الإيمان والمعرفة والفلسفة .

وعقب عودة هيكل من باريس بدأ عمله بالمحاماة بالمنصورة . وقد كفته المحاماة عن حرفة القلم ، لتبقى له منها الهواية ، فيجد فى « السفور » و « المقتطف » مجالاً لقلمه حيث كتب عن « القدرية والجبرية أو الاختيار والاضطرار » نشرها على خمسة أعداد متتالية من يناير عام ١٩١٧ ، ثم انصرف بعدها إلى ترجمة البحث الذى لخص فيه الفيلسوف الفرنسى هيبوليت تين كتاب عالم ألمانى عن البوذية ، استغرق نحو مائة صفحة من كتب تين فى النقد والتاريخ « واندفعت أكتب الجزء الأول من كتابى - جان جاك روسو : حياته وكتبه - عدا موضوعات أخرى كتبتها ولم أنشرها » . وقد استهواه من روسو نزعته إلى الفضيلة القائمة على أساس العدالة الإجتماعية ، فقدكان بطل المساواة والداعى لإزالة الفوارق الظالمة بين الناس (المرجع السابق ، ص ١٢١) .

وقامت الحرب العالمية الأولى وانتهت لتندلع الثورة المصرية عام ١٩١٩ التى أدت إلى مفاوضات بين الوفد المصرى برياسة سعد زغلول وانجلترا وانتهت بتصريح ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢ ، فتكونت لجنة للدستور بدأت عملها فى ١١ ابريل عام ١٩٢٣ ، واختير الدكتور هيكل - وهو ما يزال فى الرابعة والثلاثين من عمره - عضواً بأمانتها العامة ، وكانت مهمتها أن تضع الدستور تمهيداً لقيام حكومة نيابية تبدأ مفاوضاتها مع الانجليز حول التحفظات التى وردت فى التصريح ، وفى هذه الأثناء كان هيكل يدعو إلى الوحدة القومية على صفحات جريدة « السياسة » لسان حزب الأحرار الدستوريين الذى كان قد تأسس فى ذلك الوقت .

ويقول الدكتور حسين فوزى النجار فى كتابه « الدكتور هيكل وتاريخ جيل » إن اختيار الدكتور هيكل للجنة الدستور لم يكن بسبب انتمائه إلى جهة من الجهات ، بل لمكانته العلمية كرجل يحمل أرفع مؤهل فى القانون حينذاك ، ويقوم بتدريس القانون فى الجامعة ، فضلا عن أنه من صفوة الشباب النابه (المرجع السابق ، ص ١٩١) . ومن ناحية أخرى رأى حزب الأحرار الدستوريين الوليد - وربما لنفس الأسباب - اختيار الدكتور هيكل لرياسة تحرير « السياسة » التى تنطق بلسانه على أن يترك عمله بالمحاماة نهائيا ويتفرغ لعمله الجديد ، واختير يوم ٣٠ أكتوبر عام ١٩٢٣ موعداً لصدور أول عدد من « السياسة » .

وقد انتقل الدكتور هيكل بعد ذلك - على حد تعبيره « من مرصد الصحافة لأكون وزيراً » ثم رئيسا لحزب الأحرار الدستوريين ، ثم رئيسا لمجلس الشيوخ » فقد اختير وزيراً للدولة فى وزارة محمد محمود التى خلفت وزارة الوفد التى كان الملك قد أقالها . وفى تشكيل وزارة محمد محمود التالى اختير وزيراً للمعارف ، وظل وزيراً للمعارف فى الوزارات التالية التى أعاد تأليفها محمد محمود حتى ١٨ أغسطس عام ١٩٤٠ ، حيث حَلّ محله محمود فهمى النقراشى فى وزارة على ماهر التى خلفت وزارات محمد محمود ، ثم عاد إليها فى وزارة حسن صبرى فى ٢٧ يونيو من العام نفسه (١٩٤٠) ، وفى وزارتى حسين سرى الأولى والثانية حتى ٤ فبراير عام ١٩٤٢ حين فرض الانجليز على الملك أن يؤلف النحاس الوزارة . ثم عاد وزيراً لوزارتى المعارف والشئون الإجتماعية فى وزارة أحمد ماهر حتى ١٥ يناير عام ١٩٤٥ ، وكان هذا آخر عهده بمنصب الوزير ، حيث اختير بعد أربعة أيام - أى فى ١٩ يناير ١٩٤٥ - رئيسا لمجلس الشيوخ ، وكان قد عين عضواً به فى ٨ مايو عام ١٩٣٦ ، وظل رئيسا للشيوخ حتى صدرت مراسيم ١٧ يونيو عام ١٩٥٠ فى وزارة الوفد بتعيين رئيس آخر للشيوخ وإسقاط عضوية آخرين من بينهم الدكتور هيكل ، وكان ذلك آخر عهده بالمناصب الرسمية . يقول الدكتور هيكل إنه شغل منصب وزير المعارف « ثلاث مرات امتدت إلى ثلاثة وأربعين شهراً ، وكنت وزيراً للشئون الإجتماعية ثلاثة أشهر وأياماً »

وبانتقال الدكتور هيكل من الصحافة إلى الوزارة ، تغير مجرى حياته تغيراً جوهريا لثالث مرة كما يقول « منذ بدأت حياتى العملية اشتغلت بالمحاماة من شهر ديسمبر سنة ١٩١٢ ، واشتغلت بالصحافة من شهر أكتوبر سنة ١٩٢٢ ، وكنت أكتب فى الصحف وأؤلف الكتب منذ كنت طالبا بالحقوق » .

وقد أدى تولى الدكتور هيكل لوزارة المعارف على فترات إلى نهضة تعليمية كان هو من أكبر قائديها منها إنشاء جامعة الإسكندرية باسم جامعة فاروق الأول ، ووضع نظام ترقية أساتذة الجامعة على أساس ما يقومون به من بحث علمى خلال السنوات الأربع المنقضية بين الدرجة التى كان فيها الأستاذ والدرجة التى يطلب ترقيته إليها ، كما تحمس للتدريب العسكرى وأصدر القرار الوزارى بتعميمه فى الجامعات والمدارس ،

وبدأ مشروع إنشاء « جامعة محمد على » التى أصبحت جامعة أسيوط فيما بعد ، وكذلك مشروع إنشاء معهد التحرير والترجمة والصحافة ، بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول أو القاهرة حاليا ، وكان نواة لقسم الصحافة ثم كلية الإعلام التى أنشئت عام ١٩٧١ ، كما أنشا معهد اللغات الشرقية وآدابها التابع للكلية نفسها . وعمل على ربط التعليم بالبيئة ، فأنشأ مدرسة « قرية المنايل » بنظام اليوم الكامل حيث يقضى التلاميذ والتلميذات نصف اليوم فى تلقى الدروس النظرية ، والنصف الآخر فى دراسات عملية عن الزراعة فى حقل المدرسة والصناعات الريفية العديدة مثل صناعات النسيج والسجاد والجلود ، وعلى مثالها أنشأ ٢٥ مدرسة ريفية بدأت الدراسة فيها بعد تركه وزارة المعارف التى خلفه عليها محمود فهمى النقراشى . كذلك اهتم بالحالة المعنوية والصحية مدرسين وطلبة ، فأصدر قراراً بإباحة الزواج للمدرسات ومنحهن إجازة وضع شهرين ونصف الشهر ، وعمَّم الخدمات الطبية فى المدارس وعلاج الأمراض المتوطنة وغيرها ، فأقيمت إدارة الصحة المدرسية التى تتبعها العيادات المدرسية للقيام بهذه المهمة . ويلاحظ الدكتور حسين فوزى النجار أن الدكتور هيكل لم يحاول أن يقرر أى كتاب من كتبه على طلبة المدارس أو يفرضها على المكتبات المدرسية (المرجع السابق ، ص ٣٢٢) .

ورغم أن الدكتور هيكل كان قد ترك رئاسة مجلس الشيوخ إلا أنه ظل عضواً بالمجلس ولم يقدم استقالته لأنه كان عضواً باللجنة التنفيذية للاتحاد البرلمانى الدولى الذى يشارك فى مؤتمراته السنوية التى يعقدها فى الدول المختلفة ، ولو أنه استقال من مجلس الشيوخ لسقطت عضويته فى اتحاد البرلمان الدولى .

وقد حصل الدكتور محمد حسين هيكل على جائزة الدولة فى الأدب عام ١٩٤٨ عن كتابه « الصديق أبو بكر » . وعندما قامت ثورة ١٩[illegible] وحلت الأحزاب انصرف الدكتور هيكل إلى كتبه وقلمه ، لكن القدر لم يمهله [illegible]لا فتوفى فى صباح السبت الثامن من ديسمبر عام ١٩٥٦ عن ثمانية وستين عاما

* * *

وقد نشر الدكتور هيكل روايته « **زينب** » أولا كفصول بجريدة « الجريدة » عام ١٩١٤ (د . عبد العزيز شرف ، محمد حسين هيكل فى ذكراه ، إقرأ ٤٣٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١١) . ويرى النقاد أن هذه الرواية نبعت من منبعين : أولهما محبة هكيل لوطنه ورغبته فى إصلاح حال أبنائه وحنينه إليه فهو يعلن قائلا « لعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ماخط قلمى حرفا ، ولا رأت هى نور الوجود ، فقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أفتا أعيد أمام نفس ذكرى ماخلفت فى مصر مما تقع عينى هناك على مثله ، فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لاتخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » (محمد حسين هيكلا ، زينب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، المقدمة ، ص ٩ - ١٠) أما المنبع الثانى فيتصل بتأثره بالثقافة الغربية عامة والفرنسية منها بصورة خاصة ، وهو يعترف بفضل الأدب الفرنسى عليه فيقول فى مقدمته لرواية زينب « وكنت مولعا بالأدب الفرنسى أشد وَلَعَ ، فلم أكن أعرف منه إلا قليلا يوم غادرت مصر وبضاعتى من الفرنسية لاتتجاوز الكلمات عداً ، فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت سلاسة وسهولة ، ورأيت مع هذا كله قصداً ودقة فى التعبير والوصف وبساطة فى العبارة لا تواتى إلا الذين يحبون مايريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم » (المرجع السابق ، ص ١) .

ويرى الدكتور عبد المحسن طه بدر أن رواية زينب لها ثلاثة محاور : المحور الأول يدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين ، وعجزه عن تحقيق أمله فى علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلا فى شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذى يعبر فى الرواية عن شخصية المؤلف نفسه . والمحور الثانى يدور على بؤس الحياة فى الريف الذى ينشأ عن إنكار المجتمع الريفى لحاجات القلب البشرى ووقوفه موقفا متصلباً من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه وإعجابه الكبير بجمال ريف بلاده .. وأكثر هذه الموضوعات استقلالا عن الرواية وصف « هيكل » للطبيعة ، ذلك لأنه كان متأثراً بموقف

الرومانسيين منها وبتعلقه ببلاده .. ولما كان جو الرواية فى أغلبه حزينا بائسا فقد جاء وصفه للريف منفصلا عن هذا الجو كأنه مجرد ديكور بهيج لمسرحية محزنة ، أو عزاء للشخصيات حين يلجأون إلى الطبيعة فيجدون فى شموخها وعظمتها عزاء عن بؤسهم (د . عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٣٢٣) .

وشخصيات رواية زينب أقاموا جميعا فيما بينهم علاقات غير متكاملة ، فالمحبون لم تكتمل دائرة حبهم بالزواج ، بينما جمع الزواج بين مَنْ لا تربطهم علاقات حب ، ويمكن تلخيص هذه العلاقات على النحو التالى :

حامد ـــــ على علاقة عاطفية مع عزيزة ابنة طبقته بحكم مارتبته لهما الأسرة ـــــ تتزوج غيره .

حامد على علاقة عاطفية بزينب الفلاحة ـــــ زينب على علاقة عاطفية بزميلها ابراهيم ـــــ تتزوج حسن .

ولعل هذا الازدواج العاطفى فى حياة حامد بين عزيزة بنت طبقة الأعيان وزينب الفلاحة الريفية ، إرهاص بازدواجات تالية فى حياة مؤلف « زينب » تتضارب حينا وتتلاقى حينا ، مثال ذلك رياسته فى العشرينيات لتحرير كل من جريدة « السياسة » المعبرة عن حزب الأحرار الدستوريين المحافظ والمعبر عن طبقة الأعيان ، والسياسة الأسبوعية الليبرالية التى اتسعت صفحاتها لكبار كتاب وأدباء تلك الفترة بغض النظر عن انتماءاتهم الحزبية الفكرية .

يقول حامد معترفا لشيخ الطريقة - على طريقة الاعتراف فى الكنيسة الكاثوليكية كما نبه إلى ذلك أكثر من ناقد : قابلتنى فأخذ بعينىَّ جمالها ، وبهرنى منها عيون نُجل وخدود متوردة فى لون قمحى جذاب ، وجسم خصب ، وقوام غصن ، وخصر دقيق ، وبنان رخص . وجاء اليوم الذى زُوِّجَت فيه هذه الفتاة والذى عاهدت نفسى فيه أن أنساها إلى الأبد .ورجعت بذلك إلى ابنة عمى التى وُعْدتُ بها . وجعلت أتخيل لها كل شيء حسن ، وتبادلت معها كلمات قليلة ، ولكنها انتهت هى الأخرى بأن تزوجت ،

فعرانی بذلك حزن عظيم (زينب ص ٢٤٤ - ٢٤٥) .

ويلاحظ الدكتور على الراعى ذلك الصراع بين الرواية والنثر الفنى فى رواية « زينب » ممثلا فى ذلك الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهرها (د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٣٨ .) أما الملاحظة الأخرى التى تنبه لها أكثر من ناقد فهى استخدامه للعامية فى الحوار والسرد . أما فيما يتعلق باستخدامه العامية فى السرد فيعلله الدكتور عبد المحسن طه بدر بعدم قدرة القاموس العربى الفصيح عند محمد حسين هيكل على تقديم الكلمة المناسبة نظراً لضعف ثقافته العربية وخاصة فى أول حياته ، كما يرجع أيضا إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعانى والأفكار التى استمدها من ثقافته الغربية إلى مجتمعه . وهو مايفسر أيضا الأخطاء النحوية المتناثرة فى الرواية (عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٣٣٢) . أما حواره العامى « فلعله من أمتع ماكتب بالمصرية الدارجة (دراسات فى الروايات المصرية ، ص ٥٣) . وبذلك يُعتبر هيكل « أول من مهد الطريق لمن بعده لاستخدام العامية كضرورة فنية ، وفتح بذلك أبواب مشكلة العامية والفصحى فى الحوار » (تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٣٣٣) .

وتسجل رواية زينب وضع المرأة المصرية فى العقد الثانى من القرن العشرين ، المرأة الريفية مُمَثّلة فى زينب وبنت طبقة الأعيان ممثلة فى عزيزة ، وتشترك كلتاهما فى انتمائهما إلى المجتمع الأبوى الذى تتصرف فيه إرادة رب الأسرة فى مصير بناته بغض النظر عن مشاعرهن . فكل من زينب وعزيزة تتزوج مَنْ إختارته لها الأسرة وليس من إختاره قلبها ، حتى ولو كان ذلك بإيحاء من الأسرة على نحو ماكانت العلاقة بين حامد وعزيزة . فقد ودَّعت عزيزة حامد فى خطابها الأخير الذى قالت له فيه «يقولون إنهم يحضرون فى زواجى ، وبالرغم من أنى لا أريد هذا الزواج ، وعن ذكرى الدائم لك ، فأنا موقنة أن إرادتهم ستنفذ رضيت أنا أم غضبت ، كنت بالأمس أسكب الدمع على شبابى الحاضر أريد أن أهبه لله ، واليوم أسكبه على شبابى الذاهب تتخطفه يد الشيطان . » (زينب ، صفحات ٢٠١ - ٢٠٢) والموقف نفسه مع زينب

حين اتفق والد حسن على زواج ابنه من زينب . وقد عرضها ذلك للصراع الدرامى الشهير بين شرعية الرباط العاطفى وشرعية الرباط الاجتماعى (أنظر « زينب » صفحات ١٤٢ - ١٤٣) . لكن مساحة الحرية المتاحة أمام عزيزة كانت أقل بكثير من مساحة الحرية المتاحة لزينب ، فعندما عادت عزيزة من المدينة إلى القرية كعادتها كل عام ، علق راوى القصة ومؤلفها بقوله « وإذا كانت ستجد مكان الحيطان حيطانا فعلى كل حال فى الانتقال تغيير هواء ، كما أنها تخرج فى بعض الليالى المقمرة مع أهل البيت يخفرهن رجال من أهلهن » (زينب ، ص ٩٥) . . ويقدمها لنا حامد على أن قلبها حبيس دائما ونظرها لا يجتلى إلا السماء والأرض من نوافذ الدار (زينب ، ص ١٠٤) . ولولا قرابة حامد لعزيزة لما استطاع أن يراها أو يخالسها النظر أو يحدثها حديثا مقتضباً لا يتيح فرصة لتبادل رأى أو تعرفٍ على شخصية . وحامد ساخط على هذا الوضع سخطا تمتزج فيه المراهقة مع النقد فيقول « كأن النفس الإنسانية من الخسة والميل للشر بحيث يجب الوقوف أمام كل إراداتها ومعارضتها فى أغراضها وتغييرها بما قيَدتنا به العادات العتيقة البالية ، وكأن الحواس لا تتطلع إلا للنقائص . فالعين لا تنظر إلا لتنتهك الحرمات ، والأذن لا تسمع إلا لتمهد السبيل إلى أخس الإحساسات . (زينب ، ص ١٠٠) أما زينب فإن خروجها إلى الحقول للعمل أتاح لها علاقات زمالة مع من يعملون معا ذكوراً وإناثا ، وعلاقة إغواء من حامد . وعلاقة عاطفية متبادلة مع إبراهيم رئيسها فى العمل . وقد وصلت العلاقتان الأخيرتان إلى حد التلامس الجسدى وإن لم تصل إلى أبعد من ذلك كما حدث فى « الحرام » ليوسف إدريس على سبيل المثال فيما بعد .

ويقارن حامد بين هذين النوعين من النساء فيعلن قائلا : « إن لنا فى العاملات السافرات يحببنا من كل قلوبهن لكلمة نمنّ بها عليهن أو قبلة نضعها على خدودهن لنعم العوض عن القصيات عنا ، المتحجبات حتى عن حبنا ، المتمنعات أن يقلن لواهب قلبه . إنى أحبك » (زينب ، ص ١٨٦) .

بل إن خادمة عزيزة تستمتع بما لا تستطيعه سيدتها أن تستمتع به . فلنستمع إلى عزيزة وهى تقارن بينها وبين خادمتها فى أحد خطاباتها لحامد : وقد دخلت

خادمتى متهللة فرحة راجعة من الهواء العظيم فى المزارع الواسعة وتقول فى ابتسامتها « كم كان حلواً غروب الشمس هاته الليلة » . مالى يابنية وغروب الشمس وشروقها ! قد وجد أهلى فى نقوش الحيطان مايكفينى . ياعدالة السماء ، هل من أجل هؤلاء السذج خلقت غروب الشمس .. لا لنا ؟ ! (زينب ، ص ١٩٤) .

لكن فى المقابل فإن هؤلاء النسوة يلقين القهر من أزواجهن ، مثال ذلك عندما تدخلت زوجة حسنين أبو مخيمر لتهدئته فى معركته مع زوج أم السعد فما كان منه إلا أن صفعها « نزلت فى الأرض روحها سارقة » ، و« ينط فى بطنها بالرِّجْل » وهو يسبها . وعندما أفاقت وعاتبته ما كان منه إلا أن صفعها مرة أخرى كفاً بعد كف حتى اضطرت أن تأخذ ابنتها وتلجأ إلى دار أبيها (زينب ، ص ١٩٧) .

ومما يلاحظ أن شخصية حامد يتصارع فيها أكثر من جانب ، فهو حينا يمثل طبقة الأعيان وأصحاب الرأى السائد ، وحينا ينضم إلى الفلاحين البؤساء ويمثل وجهة النظر الثائرة . نفس الشيء يقفه من المرأة ، فهى حينا إنسان مغلوب على أمره ، وحينا « ما المرأة إلا شيطان رجيم وحبالة منصوبة يتهاتف عليها الرجال المساكين وهم عنها عمون . هى الشر المحض ، وكامن فيها السوء كمون الكهرباء بالأجسام ، متى لامسها الرجل أثارت حولهما هى وهو مالا يعرف ، فرمت به الأرض وحطت من كبريائه وعظمته » . (زينب ، ١٧٢) كما تتصارع فيه غرائزه المراهقة حينا عندما يعبِّر عن مدى لذته بعناق إحدى العاملات وتقبيلها ، وقيمه الأخلاقية حينا آخر . وترتبط هذه القيم ونظرته إلى المرأة كعامل إغواء . ويتفاقم تأنيب الضمير إذا كانت هذه المرأة مجرد عاملة ، فى هذه الحالة فإنه ينحط إلى « أسفل الدركات » (زينب ، ص ١٧٥) .

ولا شك أن موقف زينب من زوجها حسن وإعراضها عنه ثم إصابتها بالسل ، ثم نصيحتها وهى تحتضر « وصّيتكو إخواتى لما تيجوا تجوزواحد منهم ماتجوزهمش غصب عنهم لحسن دا حرامً » . (زينب ، ص ٢٠٥) ، ثم نهايتها الدرامية رغم رومانسيتها ، وربما تأثرها بنهاية غادة الكاميليا كما أشار إلى ذلك أكثر من ناقد ، وهى تضع على فمها ثم قلبها منديل حبيبها إبراهيم الذى حرموها زواجها منه ، ووصيتها الأخيرة أن يوضع معها هذا المنديل فى قبرها .. لا شك أن هذا الموقف -

ونحن نعرف ألا علاقة علميا بين مرض السل والحرمان العاطفى - إن هو إلا احتجاج درامى على قهر المرأة وقيد حريتها فى أمر هو من أخص شئونها ، لا تزال المرأة تجأر بالشكوى منه ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، على نحو مايلاحظ كل من يتابع قصصا مثل قصص بريد الأهرام على سبيل المثال التى يشارك فى كتابتها قطاع شعبى عريض .

* * *

وإذا كانت رواية زينب تدور أحداثها فى الريف المصرى ، فإن رواية « **هكذا خُلِقَتْ** » - التى كُتبت بعدها بأكثر من أربعين عاما - تدور معظم أحداثها فى المدينة ، وإن كان زمانها يبدأ فى العشرة الأولى من القرن العشرين ، أى قريبة من زمن أحداث رواية زينب ، إلا أنها تمتد حتى تصل إلى « العشرة السادسة من القرن العشرين » . (محمد حسين هيكل ، هكذا خُلقت ، مطابع الأخبار ، ١٩٥٥ ، ص ٩) . وإذا كانت العلاقات الرومانسية - علاقات ما قبل الزواج - ووصف مظاهر الطبيعة الخلابة يسودان رواية زينب ، فإننا هنا أمام علاقات إجتماعية معقدة - علاقات ما بعد الزواج - وقد انصرفنا عن التأمل فى الطبيعة ، لنوغل فى مناخ كله غيرة وتخطيط وتآمر وحب وكره . القصة اعتراف طويل لإمرأة أخطأت فى حق زوجها الطبيب ، أعمتها عاطفة الغيرة فاتهمته بما ليس فيه حتى أفسدت حياتها الزوجية ، وطلبت منه الطلاق لتتزوج صديقه ، ثم كفَّرت عن خطيئتها فى أواخر حياتها لتحج إلى بيت الله بل لتقيم هناك . ويمكن إيجاز المحور الروائى فى هذه الجملة التى وردت على لسان بطلة الرواية وراويتها « ما أجمل أخطاء الشباب وخطاياه وأوزاره ، إنها مصدر سعادتنا فى شبابنا ، والتكفير عنها والتوبة منها مصدر نعيمنا فى كهولتنا » (المرجع السابق ، ص ٢٧٩) . معنى هذا أيضا أننا إذا كنا نتلقى معظم أحداث رواية زينب من وجهة نظر حامد حتى خطابات عزيزة منقولة من مذكرات حامد - فإننا نتلقاها فى رواية « هكذا خلقت » من وجهة نظر بطلتها التى أغفل المؤلف ذكر اسمها .

وتُتابع الرواية تطور المرأة المصرية فى الطبقة المترفة - شتاؤها فى الأقصر وصيفها فى أوروبا - فى النصف الأول من القرن العشرين ، فى رحلتها من الحجاب إلى السفور ومن مجتمع الحريم إلى مجتمع الاختلاط (أنظر . هكذا خلقت ، ص ٦٣

- نريد رواية تسجل الرحلة العكسية في النصف الثاني من القرن نفسه) .

كما تسجل رواية « هكذا خُلقت » العلاقات بين الجنسين في تلك الطبقة وتلك الفترة : تزمت يؤدى إلى عكسه ، وغابت فضيلة الوسط بين الرذيلتين .لذلك فهي علاقات دائمة التوتر تتأرجح بين السرية والفضيحة ، والإغراء والغواية ، والغيرة والتنافس . يقول الدكتور هيكل في مقدمته لروايته « إن ما صوّرته في هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الإجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهده .. وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلنا » . (المرجع السابق ، ص ٧) .

كذلك تقدم الرواية العلاقات الإجتماعية لتلك الطبقة في عصرها . فزمانها - كمكانها - محدد المعالم - تَرْجَحُ كفة تتبع أدق هواجس المرأة التي يمور بها عالمها الداخلي : خلجاتها وأحيانا أحلامها بل وكوابيسها وهي تتأرجح الرغبة والرهبة ، والإقدام والإحجام الذي لا يكون إلا خطوة نحو إقدام تالٍ ونهائي لا رجعة فيه . بينما لا تكاد نتعرف على الرجل إلا من ظاهره : تصرفاته والقليل من كلماته . ولا عجب فضمير المتكلم هو ضمير البطلة الراوية ، ونحن لا نرى الآخرين إلا من خلال رؤيتها لهم . ومع أننا نستمع إلى الزوجة تبرر نزواتها غير عابئة بصواب تصرفاتها أو خطئها ، إلا أننا ندرك - ومن خلال كلماتها هي نفسها - أنها الجانية وأن زوجها مجني عليه . فهو اتهام للنفس ودفاع عن الآخر كلون من ألوان التكفير عما اقترفته في حقه . وقد وصل بها الأمر إلى عجزها عن تبرير جريمتها في حق زوجها وطفلها حتى لنحس أنها مسوقة في تصرفاتها ولا خيار لها ، أو بلغة العلم الحديث أنها مريضة نفسيا بغيرة وهمية ، أو شاذة على حد تعبير هيكل في مقدمته للرواية ، ومن هنا جاء عنوان الرواية « هكذا خُلقت » فالرواية ليست إلا اعترافا طويلا تدلي به امرأة مذنبة نادمة . وإن كنا لانخلي الزوج من أن سلبيته لعبت دوراً في تشجيع الزوجة - كما تلمح هي إلى ذلك - على تمردها إلى حد خيانته ، فقد جاءت لحظة كانت تتمنى فيها أن يضربها (المرجع السابق ص ١٥٦) . وهكذا تكاد تنقلب الأوضاع في هذه الرواية بالنسبة لرواية زينب ، فيصبح الرجل - لا المرأة - هو الطرف المقهور المغلوب على أمره . وفي نهاية الرواية تقارن البطلة بين وضع المرأة أيام طفولتها وما آلت إليه .

(المرجع السابق ، ص ٢٩١) .

ومما يلاحظ أن أسلوب هكذا خُلقت يخلو مما يشوب أسلوب زينب من ركاكة ، ولا شك أن ذلك يرجع إلى عاملين : عامل يخص التطور الكبير فى الأدب القصصى العربى بوجه عام الذى كان قد وصل إلى درجة كبيرة من النضج مقارنة بالبدائية الروائية التى كان أدبنا الروائى ما يزال يمر بها حين كتب محمد حسين هيكل روايته الأولى « زينب » قبلها بأربعين عاما ، أما العامل الثاني فيخص محمد حسين هيكل الذى كان أسلوبه قد تطور بدوره ، فما بين الروايتين كان هناك ما يقرب من الخمسة عشر مؤلفا كان الدكتور محمد حسين هيكل قد اكتسب بكتابتها خبرة فضلا عن عمله الصحفى مما وهبه مزيداً من القدرة على سلامة التعبير وسلاسة الأسلوب .

* * *

وشخصيات معظم **القصص القصيرة** عند محمد حسين هكيل مستمدة من نفس الطبقة التى استمد منها شخصيات « هكذا خُلقت » طبقة الأعيان . فأحدهم « قليل البضاعة من العلم ، وإن يكن ذا سعة من المال » ، كما فى قصة « كفارة الحب » التى نشرها عام ١٩٣٣ (د . محمد حسين هيكل . قصص مصرية ، دار المعارف ، ١٩٦٩ ، ص ١٥) وآخر صاحب وقْف يعفيه عن كل عمل وكل عناء كما فى قصة « الميراث » ، وثالث وإن يكن طالبا بالجامعة إلا أن والده مستعد للإنفاق عليه عن سعة حين يسافر إلى أوروبا بعد حصوله على درجته الجامعية على نحو ما نقرأ فى قصة « الحب أعمى » . وهكذا معظم قصص مجموعة « قصص مصرية » التى يبلغ عددها إحدى عشرة قصة قام بجمعها ابنه أحمد بعد وفاة والده ونشرها بعد أن قدم لها . قصة واحدة فقط هى « يد القدر » نجد فيها الزوج موظفاً صغيرا فى الدرجة السابعة الكتابية .

أما وضع المرأة فى معظم القصص فهو كما كان عند هذه الطبقة فى أوائل القرن العشرين ، فليس هناك اعتراف بعلاقة تقوم بين الرجل والمرأة غير علاقة المحارم ، وما يزال الوالد هو الذى يختار لبناته من يشاء من الأزواج دون اعتبار لعواطفهن فيما عدا قلة من القصص مثل قصة « لله فى خلقه شئون » حيث نجد الأرملة الأم - وليس الأب تقول لمن جاء خاطبا ابنتها « إنك نعلم أن للبنات اليوم رأيهن ، وستحضر

سوسن عما قليل وتتحدثان » (المرجع السابق ، ص ١١٠) .

وتذكرنا بعض قصص المجموعة برواية « زينب » على نحو ما نقرأ في قصة « وفاء » التى نجحت في دمج الخيطين القصصين اللذين تتكون منهما رواية « زينب » وهما علاقة حامد بعزيزة من ناحية ، وزينب من ناحية أخرى ، فبطلة قصة « وفاء» اسمها عزة - لاحظ اشتراك « عزة » و « عزيزة » في جذر واحد - بينها وبين فريد ابن عمتها علاقة عاطفية تباركها زوجة خاله أشبه بالتشجيع الذى لقيه حامد من أسرته ونمت بسببه عاطفته نحو عزيزة ، وإذا بوالد عزة يوافق على خطبتها لأحد ابنى أسعد بك . وكأنما عزة في هذه القصة القصيرة تنوب عن عزيزة في الكشف عن مشاعرها التى لم يُتَحّ لنا الاطلاع عليها في رواية « زينب » . فقد أسلمت نفسها للبكاء « وخُيِّل إليها أن أباها سيبيعها كما كانت تباع الإماء في سوق الرقيق ، وأن القدر كتب عليها أن تكون بائسة طوال حياتها .. الخ » (المرجع السابق ص ٨٠) وأدى بها ذلك إلى مصير كمصير زينب مرض السل الذى أودى بحياتها كما أودى بحياة زينب .

لكن معظم قصص المجموعة تذكرنا برواية « هكذا خلقت » من حيث خيانة الزوجات لأزواجهن ، بل ولرواية خيانتهن بضمير المتكلم ، على نحو ما فعلت بطلة « هكذا خلقت » . وأحيانا قليلة خيانة الزوج كما في قصة « الحب أعمى » فزهيرة بطلة قصة « كفارة الحب » تذكرنا على الفور ببطلة « هكذا خلقت » وإن كانت زهيرة قد كفرت عن خيانتها بالإنتحار بينما بطلة « هكذا خلقت » كفرت عن خطيئتها بالإتجاه إلى ما يشبه التصوف . ولعل اختلاف المقدمات هو الذى أدى إلى اختلاف النهايات . فزهيرة زوجة خانها مَنْ أوهما بحبه لها حتى أخطأت معه ، إذ رفض أن يتزوجها بعد موت زوجها ، بينما بطلة « هكذا خلقت » حققت حلمها بعد طلاقها بزواجها مِنْ عشيقها .

كذلك نجد أن بطلة قصة « الحب أعمى » تتصرف تصرفًا مشابها لبطلة « هكذا خلقت » - ولو كانت لدينا تواريخ هذه القصص لاستطعنا أن نعرف أيها أسبق ، وما إذا كان هناك تطوير أو تنويع لهذا الموضوع الواحد - لكننا نتلقى هنا الحدث من وجهة نظر الزوج أو المجنى عليه ، وليس من وجهة نظر الجانية كما في « هكذا خلقت » .

وما يلبث عارف – وهواسم الزوج – بنيما تظل الزوجة هنا أيضا بلا إسم – أن يلتقى بزوجة سابقة كان لها دور معكوس مع زوجها ، أى أنها كانت المجنى عليها هذه المرة وزوجها هو الذى خانها . وتنتهى القصة بزواج المجنى عليهما من بعضهما البعض لعلهما يعوضان ما فاتهما من توفيق فى حياتهما الزوجية السابقة .

وإذا كانت خيانة المرأة فى بعض قصص المجموعة تعبر عن ثورتها على إجبارها على الزواج على غير إرادتها ، فإن البعض الآخر يتقبلن هذا الوضع باعتباره من طبيعة الأمور ، بل إنه ينقذهن مما يعانينه فى أسرهن مثل هند بطلة قصة « يد القدر » التى « تمنت اليوم الذى تهب فيه نفسها لخدمة بيتها هى ، لا لخدمة زوج أبيها وعيالها .. وأعطت هند زوجها كل قلبها ، منذ اليوم الأول ولم يكن ذلك لأنه وقع من نفسها ساعة رأته فعشقته لأول نظرة ، بل لأنها رأت فيه يد القدر ، التى انتشلتها من بأسائها ، وفتحت به أمامها باب الأمل فيما يسمونه السعادة » (المرجع السابق ، ص ٤٧) . غير أن هند وإن لم تُعانِ القهر بسبب زواجها ممن اختاره لها أبوها – إن كان هناك لون من قهر ظروفها الأسرية – إلا أنها ما لبثت أن أحست بقهر لا تعانيه إلا المرأة وذلك حين تصاب بالعقم ، فالزوجة العقيمة يطلقها زوجها أو يتزوج عليها أخرى ، ولا يحدث المثل مع الرجل العقيم .

ومما يلاحظ فى هذه القصة أن قهر المرأة يأتى من جنسها نفسه ، فقد عانت هند أولا من قهر زوجة أبيها ، ثم من ضرتها ثانية ، اللتين وصفتهما بأن كلا منهما تتحكم فى تصرفات زوجها » « ثم يحسب كل رجل منهما أنه صاحب اليد العليا والكلمة النافذة فى بيته » (المرجع السابق ص ٥٨) . ومن قبل أعلنت بطلة هكذا خلقت « لست أعرف رجلا تملَّك إمرأة فى غير الكتب التى يزوقها القصاصون ، أما الواقع فإن النساء هن اللواتى يمتكلن الرجال ويسخرنهم كما يشأن لأغراض الحياة ، وقصة آدم وحواء تصور هذا الواقع خير تصوير » (هكذا خلقت ، ص ١٣٢) . معنى هذا أن الأدوار قد تكون متبادلة بين الطرفين : فعل ورد فعل .

أما الشكل القصصى السائد فهو ما يزال شكل القصة من داخل القصة ، والذى نجده فى رواية « هكذا خلقت » . فقد حرص الدكتور هيكل على كتابه مقدمة

لرواية « هكذا خلقت » يروى فيها أنه كان جالسا ذات مساء فى حديقة فندق مينا هاوس بالقرب من الأهرام إذ رأى « فتاة شابة تُقبل علىّ متأبطة حافظة أوراقها ... وبعد هنيهة فتحت حافظة أوراقها وأخرجت منها ملفا أنيقا وقالت : هذه هى ياسيدى قصة كتبتها صاحبتها ورغبت إلىّ فى أن أضعها بين يديك ، وقد تركت لك الحرية المطلقة فى شأنها : لك أن تقرأها أو تهملها ... إلى اخر هذه الخدعة أو الحيلة القصصية التى كان يبتدعها كتاب الغرب فى العصر الباكر للرواية إيهاما للقارىء بحقيقة ما يروون ، والتى ابتدعها من قبلهم الرواة العرب فيما يُعرف بالعنعنة (عرف تراثنا العربى نوعين من العنعنة: عنعنة لتوثيق السُّنَّة والأحاديث النبوية وهى أقرب ما تكون إلى التوثيق العلمى ولعلها سبْقٌ له ، ثم محاكاة لهذه العنعنة لإيهام المستمع أو القارىء بصدق ما يرويه الراوى حتى لقد استخدمها قاصنا الشعبى فى بعض قصص ألف ليلة وليلة) . وبالمثل نجد شكل القصة داخل القصة فى أكثر من قصة من « قصص مصرية » مثل « كفارة الحب » « والحب أعمى » « وشاهد الملك » « وآباء وأبناء » ...

* * *

وبالإضافة إلى هذا الجانب الإبداعى فى حياة هيكل الأدبية ، فإن **كتاباته الإسلامية** تحظى باهتمام مماثل ، وكان هيكل قد تفرغ للكتابة الأدبية بعد إغلاق جريدة السياسة ، فانقطع عن كتابة مقاله اليومى الذى كان يشغل كل وقته ، واستقر فى بيته يعب من مطالعاته ، وكان مما قرأه آنئذ كتاب « درمنجم » « حياة محمد » ، وما لبث أن استهواه ذلك التأليف فشرع يعرِّف به ويعلق عليه فيما بقى له من الحطام الصحفى ، أعنى السياسة الأسبوعية ، وألفى الدكتور هيكل نفسه منساقا إلى دراسة الرسول ، كأنما عز عليه أن يسبق إلى ذلك النمط الحديث من دراسة التاريخ الإسلامى ، كاتب أجنبى تعوزه أصالة المراجع ، وقرب المستقى ، وتواصل الأنساب والمشاعر، فألف كتابه « حياة محمد » الذى يعد فتحا جديدا فى التراجم العربية (محمد حسين هيكل فى ذكراه ، ص ٩٩٠) . ثم مالبث أن اتبعه بكتابيه « الصديق أبو بكر » و « الفاروق عمر ») .

وكان هيكل قد خصص صفحات أسبوعية للبحث فى العلوم والآداب والفنون من

جريدة السياسة التى كان يرأس تحريرها ضمّت أقطاب الكتاب فى ذلك العصر مما جعله ينشىء عام ١٩٢٧ « السياسة الأسبوعية » متخصصة فى الأدب والنقد حتى لاتطغى عليها السياسة ، فكانت منبرا خصبا وجادا لأدباء عصرها وكتّابه ، كانت خير عوض لكتّاب مجلة « السفور » وغيرها من المجلات التى احتجبت .(د. يوسف حسن نوفل ، القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٦) .

* * *

وهكذا كان الدكتور محمد حسين هيكل يمثل ظاهرة أدبية فريدة بما اكتمل فيه من جوانب متعددة ينطوى بعضها تحت لواء الإسلام ، ويدور بعضها فى المجال الاجتماعى ، وبعضها الآخر فى المجال السياسى بينما ينتمى بعضها إلى الميدان الأدبى دراسة وإبداعا رواية وقصة قصيرة ، احتلت فيه الشخصيات النسائية مساحة مساوية - إن لم تكن أكبر - مما احتلته شخصيات الرجال آباء وأزواجا وأحيانا قليلة أبناء . فعنوان إحدى الروايتين اللتين أبدعهما أطلق عليها اسم بطلتها ، بينما عنوان الرواية الثانية وصف لشخصية بطلتها . وكان صراع المرأة مع الرجل أبا أو زوجا أو ابنا - يفرض عليها إرادته ، أو تتمرد على سلبيته ، لتلتقى مع آخر تحقق معه وبه حرية إرادتها . أى ثورتها على معاملتها كشىء لتحقق وجودها كإنسان - عنصرا دراميا مميّزا بل محورا روائيا وقصصيا فيما أبدعه محمد حسين هيكل .

محمد فريد أبو حديد

أديبا ومعلما ومترجما

وُلد محمد فريد أبو حديد فى أول يوليو عام ١٨٩٣ بدمنهور ، ثم انتقل به أبوه وهو ما يزال طفلا إلى قرية « المسين » فى ريف دمنهور ، وقد أسماه والده باسم « محمد فريد » تيمنا باسم الزعيم الوطني محمد فريد .(فؤاد دواره ، عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال العدد ١٧٢ ، يوليو ١٩٦٥ ، القاهرة ، ص ١٢٧) . حيث كان والده يعمل بالدائرة السنية التى كان مديرها فريد بك والد الزعيم محمد فريد . وبعد تصفية الدائرة السنية اشتغل والده بعدة أعمال خاصة من بينها الزراعة إذ كانت عنده قطعة صغيرة من الأرض البور فاستصلحها الوالد وعمل على زراعتها بينما كان ابنه محمد فريد يتلقى دروسه فى مدرسة دمنهور الابتدائية ، وهى المدرسة الحكومية الوحيدة فى المدينة . انتقل بعدها إلى الاسكندرية ليتلقى تعليمه الثانوى فى مدرستى رأس التين الثانوية فالعباسية الثانوية التى حصل منها على البكالوريا عام ١٩١٠ .

وكان الفتى الشاب يطمح ويطمع فى الإلتحاق بمدرسة الحقوق ، لكن ظروفه المادية حالت دون ذلك ، فالتحق مضطرا بمدرسة المعلمين العليا إذ كانت الدراسة فيها بالمجان بل إنها كانت تمنح طلبتها مكافأة شهرية قدرها جنيهان . وفى هذه المرحلة توفى أبوه الذى كانه بمثابة صديق له . وأتم فريد تعليمه وتخرج من المعلمين العليا عام ١٩١٤ . فعمل فى المدارس الحرة حتى عام ١٩١٩ ، حين دعته وزارة المعارف للعمل فى مدارسها وعُيِّن فى مدرسة بنى سويف الابتدائية التى عمل بها لمدة ثلاث سنوات ، ثم طالب بنقله إلى القاهرة لكن طلبه قوبل بالرفض ، فترك وزارة المعرف وعمل بمدارس وزارة الأوقاف أحد عشرعاما من عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٣٣ . وكان ذلك فى مدرسة الأمير فاروق الثانوية (روض الفرج الثانوية حاليا) . ثم أضيفت مدارس الأوقاف إلى وزارة المعارف فوجد نفسه فى وزارة المعارف مرة أخرى يقوم بتدريس مواد الجغرافيا والترجمة والتاريخ ، وهى مواد شُغف بها كثيرا وقرأ فيها كثيرا لاسيما تاريخ مصر فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، إلى أن رُقى وكيلا لمدرسة التوفيقية الثانوية ، وأثناء اشتغاله بالتدريس التحق بمدرسة الحقوق وحصل منها على الليسانس ١٩٢٤ .

وفى عام ١٩٣٧ عمل فى رقابة الصحف حتي أصبح مديرها عام ١٩٤٢ ، لكنه لم يلبث أن قدم استقالته منها عندما اكتشف أن وكيل الرقابة انجليزى يملك سلطات أوسع مما يملكها المدير . وفى العام نفسه نُقل سكرتيراً عاما لجامعة الاسكندرية وهى فى مرحلة الإنشاء ، فوكيلا لدار الكتب المصرية فى العام التالى ، فعميداً لمعهد التربية عام ١٩٤٥ فمديراً للإدارة العامة للثقافة عام ١٩٤٧ ، فمدير التعليم الثانوى عام ١٩٤٨ ، فمديراً للجامعة الشعبية عام ١٩٥٠ ، فمديرا لإدارة مكافحة الأمية فى العام نفسه ، فمديراً لمعاهد المعلمين عام ١٩٥١ ، فوكيلا مساعداً لوزارة المعارف عام ١٩٥٢ ، وفى عام ١٩٥٣ بلغ سن المعاش فمدَّت الوزارة فى خدمته وشغل وظيفة المستشار الفنى من سبتمبر ١٩٥٣ حتى ١٠ مايو ١٩٥٥ . كما عمل مستشارا فنيا لوزارة المعارف الليبية . ورأس تحرير مجلة الثقافة أكثر من مرة كانت آخرها - بعد انقطاعها - من يونيو عام ١٩٦٣ حتى توقفت عن الصدور نهائيا عام ١٩٦٥ .

ويذكر الأستاذ محمد فريد أبو حديد أنه أثناء ثورة ١٩١٩ شارك فى أحداثها مع بقية الشباب فكان يحضر الاجتماعات الوطنية فى الأزهر وفى حى الحسين ، وكان يسير فى المظاهرات ، كما اشترك فى الاجتماعات التى كانت تُعقد فى الأحياء الوطنية لتصفية الخلافات بين مختلف الطوائف للمحافظة على وحدة الشعب (المرجع السابق ص ١٢٨) .

وفى فترة عمله المبكرة بدأ يقوم ببعض الأعمال الأدبية ، فترجم ملحمة « سهراب ورستم » للشاعر الانجليزى ماثيو أرنولد ، بل إنه حوّلها إلى مسرحية مثّلها طلبة مدرسة الأمير فاروق . وقد كتبها بالشعر المُرْسلْ . فكان من أوائل من كتبوا الشعر المُرْسَلْ فى أدبنا العربى ، كما كان قد كتب قبل ذلك مسرحية غنائية اسمها « وردة » مثلتها فرقة عكاشة ، وكانت أصواتهم رديئة ففشلت المسرحية فشلا ذريعا صدمه صدمة كبيرة كانت من أسباب انصرافه عن الكتابة للمسرح . ومع ذلك فإنه كتب فى نفس الفترة تقريبا مسرحيتين أخريين لم تمثلاهما « خسرو وشيرين » عام ١٩٣٢ و «عبدة الشيطان » . كما كتب « ميسون الغجرية » فى شكل أوبرا بقصد أن يجتمع فى تمثيلها وغنائها أم كلثوم وعبد الوهاب لولا أن عبد الوهاب غضب مع محمد فريد

أبو حديد فى ذلك الوقت ففشل المشروع (المرجع السابق ، ص ١٣١) . ومما يجدر التنويه به أن كل المسرحيات التى كتبها كانت بالشعر المرسل .

ولم يكن محمد فريد أبو حديد من روّاد الشعر المرَسل تأليفا فقط ، بل ودعاية له إذ كتب عنه المقالات الطوال يشرح فيها نظريته ، ويقنن له ، ويسوق الحجج والبراهين على المعارضين والمهاجمين ، ويضرب الأمثلة بنماذجه الكثيرة .. وكانت صحيفة السفور هى الميدان الذى كان يصول فيه قلمه ويجول (د . محمد عبد المنعم خاطر ، محمد فريد أبو حديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة العربية ، ١٩٧٩ ، ص ٧٣) .

ومبدأه الذى كان يؤمن به فى التدريس أن المدرِّس قدوة لطلبته ، وقد عشق هذه المهنة لدرجة تفضيلها على اشتغاله بالقانون بعد حصوله على ليسانس الحقوق ، وكانت علاقته بطلبته علاقة المربى والصديق ، كان كان لا يؤمن بالمادة الجافة يصبها فى أذهان تلاميذه ليرددوها كالببغاوات ، بل كان يؤمن بدور الترفيه في التربية. وعندما كان عميداً لمعهد التربية كتب مقالات تربوية متعددة ناقش فيها مستقبل الثقافة الشعبية فى مصر ، ومجانية التعليم ، وازدحام الفصول ، واضطراب السياسة التعليمية ، وطالب بإلغاء التعليم الإلزامى الأوَّلِي وأن يكون التعليم الابتدائى للجميع . كما أن الثقافة بالمعنى الأوسع ليست مقصورة على التعليم فى المدارس والمعاهد . ونادى بتعميم الثقافة الدينية وبإذاعة الفكر الأدبى والشعور الفنى والعناية بالمكتبات (مجلة الثقافة ، العدد ٢٨٣ ، تجربة جرونتفج الدانماركى فى تعليم الكبار ، عن كتاب د . محمد عبد المنعم خاطر ، محمد فريد أبو حديد ، ص ٢١) .

وفى عام ١٩١٥ اشترك فى تأسيس لجنة التأليف والترجمة والنشر مع بعض كبار الأدباء فى ذلك الوقت لتحقيق الأهداف التى جاءت فى اسم اللجنة وهى التأليف والترجمة والنشر . وقد طبعت اللجنة للأستاذ محمد فريد أبو حديد كتابه « صلاح الدين الأيوبى » عام ١٩٢٩ . كما نشرت له ترجمته لكتاب « فتح العرب لمصر » تأليف الفريد بتلر عام ١٩٣٤ . وكذلك كتاب « المهلهل سيد ربيعة » الذى نشره مسلسلاً بمجلة الثقافة التى كانت تصدرها اللجنة وذلك ابتداء من أبريل عام ١٩٣٩ ، ثم نشرته له فى كتاب عام ١٩٤٥ . كذلك نشرت لجنة التأليف والترجمة والنشر للأستاذ محمد فريد

أبو حديد ترجمته لكتاب « دعائم السلام » للدكتور كار وذلك عام ١٩٤٩ .

وقد عُين الأستاذ محمد فريد أبو حديد بمجمع اللغة العربية عام ١٩٤٦ ، وألقى خطبة الاستقبال المرحوم الأستاذ أحمد أمين . كما اشترك في الجمعية المصرية للدراسات الاجتماعية عام ١٩٣٧ . ووكِلَ إليه إنشاء التجربة التعليمية فى قرية المنايل . وكان من الأعضاء المؤسسين لنادى القصة ، ومقرراً للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) . ومُنح جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عن عام ١٩٦٣ / ١٩٦٤ ، ونال وسام الاستحقاق ووسام الجمهورية من الدرجة الثانية . وكان راعياً للجمعية الأدبية المصرية التى كان من بين أعضائها شبان أدباء اشتهروا فيما بعد مثل صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد والدكتورين عز الدين اسماعيل وأحمد كمال زكى وغيرهم .

ويمكن اعتبار الأستاذ محمد فريد أبو حديد من ذلك الفريق الذى لا يرى تناقضا فى الجمع بين الثقافتين العربية والغربية ، أو بين التراث العربى والاتصال بالآفاق العالمية عن طريق اللغة الانجليزية التى كان يجيدها والتى ترجم عنها - إلى جانب ماسبق أن ذكرنا - كتاب « فن التعليم » تأليف جلبرت هايت أصدرته مؤسسة فرانكلين ١٩٥٣ مع مقدمة للمترجم بعنوان فن التعليم كما أعرفه . كما ترجم أيضا مسرحية ماكبث لشيكسبير عام ١٩٥١ . وللأطفال ترجم « آلة الزمن » عن ويلز و « نبوءة المنجم » نشرهما عام ١٩٤٩ . وكانت لهذه الترجمات أثرها فيما ألف فيما بعد ، فقد نشر كتابا عن شيكسبير فى سلسلة إقرأ بدار المعارف ترجم فيه نصوصاً له ، كما تأثر بوولتر سكوت وقرأ معظم رواياته . وبدا هذا التأثر واضحاً بروايته آيفانهو فى رواية ابنة المملوك التى ألفها فريد أبو حديد ونشرها عام ١٩٢٤ (المرجع السابق ، ص ٣٠) . كما أن تصويره للمعارك الحربية فى كتبه « المهلهل » و « الملك الضليل » و « زنونيا » تأثر إلى حد ما بتصوير ألفريد بتلر لمعارك نيقتاس الثائر ضد امبراطور الروم فوكاس فى كتابه « فتح العرب لمصر » والذى ترجمه محمد فريد أبو حديد إلى العربية . كما أنه قرأ فى الأدبين الفرنسى واليونانى إلى جانب تأثره بالأدب الشعبى . ولا شك أنه كان لذلك أثره فى رواياته التى استلهمها من ذلك التراث مثل « المهلهل » أو الزير سالم، و

« أبو الفوارس عنترة » ، و « الوعاء المرمرى » المستلهمة من سيرة سيف بن ذى يزن ، و « آلام جحا » .

وقد انتقل محمد فريد أبو حديد إلى جوار ربه فى ١٨ مايو عام ١٩٦٧ وعمره حوالى ٧٤ عاما . واحتفل مجمع اللغة العربية بتأبينه فى ٢٣ أكتوبر من العام نفسه ، وألقى كلمة التأبين المرحوم أحمد حسن الزيات ، وكان محمد فريد أبو حديد قد سبق أن ألقى كلمة الترحيب باستقبال الزيات عضوا فى مجمع اللغة العربية .

* * *

وقد بدأ محمد فريد أبو حديد كتاباته الأدبية فى صحيفة السفور ابتداء من عام ١٩١٨ . وكان من الطبيعى ألا تتوافر لها عوامل النضج بسبب قلة خبرة الكاتب من ناحية ، ولأن القصة المصرية - بل العربية - كانت ماتزال فى مرحلة طفولتها . كانت قصصه أشبه بالخاطره ، بل إنه كان ينشرها تحت عنوان « خاطرة » . وتدور حول التاريخ الفرعونى الذى يأخذ الإنسان منه العبرة والعظة بفناء الأحياء ، ومرور العصور والأجيال (المرجع السابق ، ص ٤٤) . وقد استمر هذه الاتجاه فى أدب أبو حديد حتى منتصف الثلاثينيات . أما صوره القصصية التى كان يكتبها بعنوان « منظر من مناظر الحياة » فمأخوذة من الواقع ، وهى مملوءة بمناظر البؤس والشقاء . وتمتاز الصورة القصصية عند محمد فريد أبو حديد بمحاولة جادة لرسم الشخصية ، كما تمتاز باستخدام بعض الوسائل الفنية التى اعترفت بها الأقصوصه فيما بعد مثل التقابل والاسترجاع والحوار الموظف (المرجع السابق صفحات ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩) . [illegible] القصصية المبكرة يمكن اعتبار فريد أبو حديد من رواد الفن القصصى [illegible] عاصر . وقد جمع معظم ماكتبه فى تلك الفترة فى مجموعة [illegible] مع الزمان [illegible] عام ١٩٤٥ . وقد بدأها بصوره التى تتناول العصر الفرعونى ، [illegible] فالإسلامى ، فالمملوكى ، حتى انتهى بالعصر الحديث [illegible] كل مجموعة [illegible] داخل مرحلة زمنية وحدة تتآلف معا لتقدم صورة عن عصرها .

وفي عام ١٩٢٤ نشر محمد فريد أبو حديد أول كتبه الأدبية بعنوان « **صحائف من حياة** أو مذكرات المرحوم محمد » ويرى النقاد أن « صحائف من حياة » ترجمة لمرحلة الصبا من حياة محمد فريد أبو حديد ، بينما « أزهار الشوك » ترجمة لشبابه . والذى يؤيد أن « صحائف من حياة » مستلهمة من حياة مؤلفها هو وجود أكثر من شبه بينهما مثل الاسم والنشأة والبيئة والأحداث كظلم العم وموت الأب فى سن مبكرة وتحمل الابن المسئولية وهو ما يزال غضا .. فيما عدا النهاية التى تختلف حيث يموت البطل قبل موت مؤلفها بأربعين عاما ، والمحور الذى تدور حوله « صحائف من حياة » هو التناقض الشديد بين طبيعة حياة بطلها التى تطمح إلى الانطلاق وظروف حياته التى ترغمه على أن يعيش حياة ضيقه بسبب فقر أسرته إلى جانب بنيته وخجله بحيث لم تهيؤه طبيعته لتحمل المسئولية وحده ، فيهرب إلى الخيال من قسوة الواقع عليه ، وتصطبغ حياته برومانسية حادة .

وبعد « صحائف من حياة » نشر محمد فريد أبو حديد أولى رواياته التاريخية وهى « **ابنة المملوك** » وذلك عام ١٩٢٦ . وقد اختار لأحداثها الفترة التاريخية التى تلت خروج الفرنسيين من مصر فيما بين عامى ١٨٠٤ إلى ١٨٠٧ ، وهى فترة اضطرابات شابهت ما وقع من أحداث بعد ثورة ١٩١٩ . ويمكن القول بأنه أسقط أحداث تلك الثورة على الفترة التاريخية المشابهة التى سبقتها بأكثر من مائة عام ، وقد صاغها بأسلوب يمزج بين وقائع التاريخ كأحداث عامة والعلاقات العاطفية كأحداث خاصة .

تم نشر محمد فريد أبو حديد تمثيليته التارخية « **مقتل سيدنا عثمان** » عام ١٩٢٧ ، وإن كان قد كتبها قبل ذلك التاريخ باثنى عشر عاما أى عام ١٩١٥ . وتقع المسرحية فى خمسة فصول . وهى التجربة الأولى التى بدأ بها كتابة الشعر المرسل . وهى تتناول الفتنة التى انتهت بمقتل ثالث الخلفاء الراشدين عثمان بن عفان ، وأسبابها وفى مقدمتها استغلال الأمويين لطيبة عثمان وإثارة النعرة الأموية ، وثورة جماعات من المسلمين ضد هذه الغرة فقتلهم لثالث الخلفاء وهو منكب على مصحفه يتلو آيات الله . ولئن نجحت المسرحية فى تصوير الفتنة التى أودت بالخليفة . إلا أن شخصياتها لا تبدو أنها من لحم ودم لأنها غير مميزة السمات حتى إنها تحمل أرقاما لأسماء مثل الأول والثانى والثالث . فهى بذلك تحمل طابع المحاولة الأولى .

وكانت مسرحية « **ميسون الغجرية** » التى نشرت عام ١٩٢٨ هى العمل التالى لقتل سيدنا عثمان » ، وهى فى أربعة فصول تدور أحداثها ما بين صحراء الشام وقصر يطل على النيل ، وذلك فى عصر المماليك فى عهد السلطان برقوق . وهو عمل فى شكل أوبرا غنائية ، وفيها أجرى المؤلف حوادث عشق بين ميسون الغجرية وأحد اللصوص ، وأدار الصراع بمهارة ناجحة بين اللصوص من أجل الحصول على ميسون . وبرغم وفاء ميسون ونصحيتها بل وقتلها خصم حبيبها ، فقد إلتبس الأمر على المحب الغيور وحُكم بالفشل على حبه .

ولقد كان العمل التالى لميسون الغجرية هو « **خسرو وشيرين** » التى نشرها عام ١٩٣٢ . كتبها محمد فريد أبو حديد فى شكل مسرحية فى أربعة فصول . وهى تصور مأساة خسرو كسرى برويز ملك الفرس ، وثورة شيرويه عليه وقتله أباه ، ومحاولته الزواج بزوجة أبيه شيرين ، وهى مأساة ورد ذكرها فى كتاب فتح العرب لمصر تأليف ألفريد بتلر والذى سبق أن قام محمد فريد أبو حديد بترجمته من الانجليزية إلى العربية ، فقد وردت دراسة عن هذه المأساة التى حفلت بها أساطير الفرس وذلك فى الفصل السادس من الكتاب بعنوان « فتح الفرس للشام » ، وقد تدخل الخيال فى تصوير حب خسرو وشيرين . ومن الطريف أن فريد أبو حديد عندما نشر هذه المسرحية قدمها - دون أن يضع عليها اسمه - لكبار الأدباء والنقاد ليسمع رأيهم فيها .

وفى عام ١٩٣٩ نشر فريد أبو حديد روايته التاريخية « **المهلهل سيد ربيعة** » مسلسلة فى مجلة الثقافة ، لكنها لم تظهر فى كتاب إلا عام ١٩٤٥ . وهى تصوِّر مأساة حرب البسوس التى بدأت بمقتل كليب سيد بنى ربيعة فى ثأر ناقة عجفاء لسعد بن شميس الجرمى ضيف البسوس خالة جساس الذى قتل زوج أخته كليباً وهى حامل فى ابنها هجرس . كانت هذه هى الشرارة التى اندلعت منها حرب أفنت قبيلتى بكر وتغلب . ولئن تناول الأدب الشعبى مأساة المهلهل فى سيرة الزير سالم إلا أن المؤلف حاول أن يبتعد كثيرا عن السيرة الشعبية مكتفيا بما سجلته كتب الأدب والتاريخ من أحداث (المرجع السابق ، ص ١٤٢) .

بعد ذلك نشر المؤلف روايته التاريخية أيضا « **الملك الضلّيل** » أو امرؤ القيس . وهي تتناول قصة ملك شاب لم يرث عن أبيه الذى قتل ملْكا ثابتا ، إنما كل ماورثه عنه كان سلاحه وأمواله اللذان حُملا إليه حيث كان يلهو مع رفاق لفظتهم قبائلُهم . لكنه تحمّل المطالبة بدم أبيه والثأر له من المنذر بن السماء الذى استولى على عرش الحيرة ومن ورائه كسرى أنو شروان عاهل الفرس ، بينما يمثل الطرف الآخر امرؤ القيس وجده الحارث بن عمرو الكندى ملك الحيرة المخلوع والهارب من وجه المنذر . ونتيجة لهذا الصراع غير المتكافىء تصاب حياة امرىء القيس بسلسلة من الكوارث يخيم عليها ظل المأساة (المرجع السابق ص ١٤٤) . وقد وفق محمد فريد أبو حديد فى تحليل شخصية امرىء القيس والدخول فى عالمها الداخلى ورسم أبعادها الخارجية . كا نجح فى تصوير البيئة التى تمثل الخلفية لأحداث الرواية ، ووصف مجالس اللهو وحياة التشرد والوقوف على الأطلال واستخدام شعر أمرىء القيس إما على لسانه أو لسان أعدائه .

وفى عام ١٩٤٠ نشر محمد فريد أبو حديد روايته التاريخية الرابعة « **زنوبيا ملكة تدمر** » ، وفيها اتخذ فريد أبو حديد قناع التاريخ ليتناول قضية الصراع بين القوى النامية المتحررة ، وقوى الاستعمار الدولى الشرسة . أما القصة التاريخية فقد وقعت أحداثها فى القرن الثالث الميلادى ، وعاصرت حكم أربعة أباطرة من الرومان ، وخرجت إلى العالم تلك الإمارة الصغيرة تحارب وتنتصر وتمد سلطانها حتى لتفرض سياستها على الفرس ، بل تقف فى وجه الرومان ، ثم تكون نهايتها على يد الامبراطور أورليان الذى أعاد لروما هيبتها وانتقم من أعدائها . والرواية تصوير لذلك الحب البطولى بين زنوبيا وأذينه زوجها وكذلك لهذا الحب السامى من جانب الفيلسوف لونجين للملكة زنوبيا حتى انه زعم أثناء محاكمة الرومان لها أنه هو الذى حرضها على مقاومة الجيوش الرومانية لكى ينقذها ، فكان مصيره الحكم عليه وعليها بالموت رغم اعتراضها على أقواله (عشرة أدباء يتحدثون ، ص ١٣٦) .

بعد ذلك نشر محمد فريد أبو حديد روايته « **أبو الفوارس عنترة بن شداد** » وذلك عام ١٩٤٥ . وهى رواية تحكى قصة حب غير متكافىء فى ظل مجتمع قبلى ظالم ، وتنتهى بثورة تؤدى إلى انتصار صاحبها عنترة بن زبيبه الأسود وزواجه من عبلة بنت مالك بن قراد من سادات العرب . فهى رواية تتناول مشكلة العبودية والحرية ، والجنس واللون ، ولقد اعتمد المؤلف فى القسم الأول كثيرا على سيرة عنترة الشعبية حيث لم تسعفه أخبار الأدب ولا كتب الأدب ، ومع ذلك فقد استطاع أن يبتعد عن الجو الأسطورى الخارق الذى قدمته السيرة الشعبية ، وفى مقابل ذلك اهتم المؤلف بتحليل شخصية عنترة الذى استطاع أن يتغلب على وضعه الاجتماعى ، وأن يرتفع – معتمداً على ذاته – من القاع إلى القمة .

وقد نشر المؤلف كتيبا فى يناير عام ١٩٥٥ بسلسلة اقرأ التى تصدرها دار المعارف بعنوان « **عنترة بن شداد** » ، يبدو أنه كان المسودة الأولى التى أفضت إلى كتابة روايته « **أبو الفوارس** » رغم أنه نشره بعدها بعشر سنوات .

وفى العام نفسه عام ١٩٤٥ – الذى يُعتبر العام الذى نشر فيه محمد فريد أبو حديد ذروة كتاباته إذ نشر أربعة كتب هى « **المهلهل سيد ربيعة** » و « **أبو الفوارس** » ومجموعة قصصة « **مع الزمان** » ثم روايته « **آلام جحا** » . وتصور هذه الرواية الأخيرة آلام جحا فى وطنه الأول « ماهوش » وضيقه به خروجه منه متجها إلى جانبولاد بصحبة فارس من جنود تيمورلنك اسمه طوطاط . وقد أعلن الأستاذ محمد فريد أبو حديد أنه يعتبر كتاب « آلام جحا » من أعز ثلاثة كتب ألّفها . كما تعتبره الدكتورة نعمات أحمد فؤاد من خير كتبه إن لم يكن خيرها جميعا (د . نعمات أحمد فؤاد ، قمم أدبية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، صحفات ٢٩٦ و ٣٠٢) . كما ترى أن ماهوش فى « آلام جحا هى مصر ، وأن جانبولاد هى أيضا مصر ، وأن جحا فى كلتيهما هو كاتبنا محمد فريد أبو حديد فى مصر » (المرجع السابق صفحات ٣١٥ و ٣١٧) .

وتُروى قصة « آلام جحا » مغامراته فى ماهوش التى ما يلبث أن يتركها إلى جانبولاد ، تلك المدينة المختلة القيم ، وحيث بذر بذور الثورة فى نفوس أهلها بسبب ما

يتعرضون له من ظلم حاكمها تيمور واستبداده ، فتقبض عليه السلطة الحاكمة ، غير أن الشعب يثور ويخرجه من سجنه . ويستبدل بحكامه الفاسدين حكاما صالحين بعد أن رفض جحا تولى الحكم ، واكتفى بأن يصبح مستشارا للحكم الثورى الجديد .

بعد « آلام جحا » نشر فريد أبو حديد روايته « **أزهار الشوك** » عام ١٩٤٩ ، ومرة أخرى نجد أن فؤاد بطل الرواية هو المؤلف نفسه يحكى طرفا من تجربته الشخصية فى قالب روائى ، فهى صورة أخرى « لصحائف من حياة » بعد أن اكتملت فيها عناصر الفن الروائى ، بل ربما تلتقى فى بعض خيوطها الرئيسية « بآلام جحا » (محمد فريد أبو حديد ، ص ٢١٢) . ولقد اهتم فريد أبو حديد فى « أزهار الشوك » بأمرين : أولهما رسم صورة حية وناطقة للريف ، أما الأمر الثانى فتضرب جذوره البعيدة إلى خواطره وأقاصيصه المبكرة التى كانت تهدف إلى تصوير كثير من ضحايا قسوة المجتمع (المرجع السابق ، صفحات ٢٤٥ و ٢٤٧) .

وفى عام ١٩٥٢ أصدر محمد فريد أبو حديد روايته « **الوعاء المرمرى** » التى تأثر فيها بالسيرة الشعبية ، سيرة سيف بن ذى يزن ، فأحداثها تقع فى أرض اليمن وعاصرت زمن حكم عمرو بن المنذر للحيرة . وتصور الرواية جهاد سيف بن ذى يزن لتحرير أرض اليمن من حكم الأحباش . ويرى الدكتور محمد عبد المنعم خاطر فى كتابه الذى ألفه عن محمد فريد أبو حديد أننا نجد فى الوعاء المرمى أصداء من ماكبث لشيكسبير ، وفتح العرب لمصر لبتلر ، وميسون الغجرية لمحمد فريد أبو حديد (المرجع السابق ، ص . ب ١٩٥) .

وأخيرا يصل فريد أبو حديد إلى أحداث الفترة التى سبقت ثورة ١٩٥٢ وذلك فى روايته « **أنا الشعب** » التى نشرها عام ١٩٦١ ، وتتابع الرواية الكفاح الوطنى لبطلها سيد زهير ضد الفساد والانحراف ، وكذلك لجانبه العاطفى المتمثل فى حبه الكبير لمنى ابنة الثرى أحمد جلال .

وبالإضافة إلى هذا الإنتاج الروائي والمسرحي الغزير المستمد معظمه من التاريخ والأدب الشعبي ، وإلى ما نشره من كتب مترجمة ، فإن فريد أبو حديد أشرف على مجموعة قصص للأطفال بعنوان « أولادنا » عهدت بها إليه دار المعارف وقد أسهم فيها بأربع روايات ، اثنتان منها مؤلفتان هما : عمرو شاه وكريم الدين البغدادي نشرهما عام ١٩٤٧ ، وقصتان مترجمتان : هما « آلة الزمان » عن ويلز « ونبوءة المنجم » نشرهما عام ١٩٤٩ .

* * *

من تلك الحياة الحافلة بالمناصب والنشاط والتقدير يمكننا أن نعتبر الأستاذ محمد فريد أبو حديد نموذجا للأديب الذي أخذ في حياته بقدر ما أعطى ، لكنه ما أن يواري التراب حتى يواري من ذاكرة الجمهور العريض . وإن المرء ليتساءل هل هذا يعود إلى أن أدبه قد عبر عن أحداث واكبت عصره وانتهت ولم نعد ننفعل بها ، فإذا لم يكن هذا صحيحا ورأينا أن أدبه استطاع أن يحيل المحلي إلى الانساني ، فهل هو إذن جور الأحياء على الأموات ، وإهمال الناشرين ووسائل الأعلام الذين يفضلون إنتاج الأحياء الأحياء وشعارهم « الحي أولى من الميت ؟ » إن ظاهرة محمد فريد أبو حديد تثير من التساؤلات أكثر مما تقدم من أجوبة .

مراجع عنه :

وقد كتب أكثر من ناقد عن محمد فريد أبو حديد في حياته وبعد وفاته من بينهم :

د . عبد القادر القط ، الأدب المصري المعاصر ، مكتبة مصر ، ١٩٥٥ ، أزهار الشوك ص ١١٩ - ١٤٤ .

د . محمود حامد شوكت ، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٦ ، ص ١٥٢ - ١٦٠ .

عباس خضر ، غرام الأدباء ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص ٨٧ - ١٠٦ .

عباس خضر ، قصص أعجبتني ، الألف كتاب ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٦١ ، أنا الشعب ص ١٣١ - ١٥٢ .

د. عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص ١٧١ .

فؤاد دواره ، عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال ، ١٩٦٥ ، ص ١٢٦ -١٤٢

د . نعمات أحمد فؤاد ، قمم أدبية ، عالم الكتب ، ١٩٦٦ ، آلام جحا ص٢٨١ – ٣٢٦ .

د . أحمد هيكل ، الأدب القصصي والمسرحي ، دار المعارف ، ١٩٦٨ ، إبنة المملوك ص ٢٤١ - ٢٥٥ .

محمد عبد الحليم عبد الله ، لقاء بين جيلين ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ١٩٧٣، ص ٧٦ - ٨٩ .

د . يوسف حسن نوفل ، القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦٣ – ٢٧٤ .

د . شفيع السيد . اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، آلام جحا ص ٥٨ – ٦٤ .

د . محمد عبد المنعم خاطر ، محمد فريد أبو حديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مشروع المكتبة العربية ، ١٩٧٩ .

عباس خضر . هؤلاء عرفتهم . اقرأ، دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص ٧٠ - ٨١

كما ذكره كل من الدكتور طه حسين في كتابه :نقد واصلاح ، ص ١٣٠ . و لدكتور محمد مندور في كتابه في الميز ن الجديد ، ص ٢٥ . والدكتور غنيمي هلال في كتابه : لنقد لأدبي لحديث ، ص ٥٤٤ ، ٥٤٥ . والدكتور شوقي ضيف في كتابه لأدب العربي [illegible] .

الكتب التي [illegible]

في القصة .

[illegible] ١٩٢٤ .

ابنة [illegible]

مقتل سيدنا عثمان ، ١٩٢١

الملك الضليل (نشـرت سلسلة بمجلة الثـقـافـة ابتـداء من ٢٠ فـبـراير ١٩٤٠ ، وظهرت فى كتاب عام ١٩٤٣) .

زنوبيا ملكة تدمر ، ١٩٤٠ .

أبو الفوارس عنترة بن شداد ، ١٩٤٥.

المهلهل سـيـد بنى ربيـعـة (نشـرت سلسلة بمجلة الثـقـافـة ابتـداء من أبريل ١٩٣٩وظهرت في يناير ١٩٤٥) .

آلام جحا ، ١٩٤٥ .

مع الزمان (مجموعة قصص) ، ١٩٤٥ .

أزهار الشوك ، ١٩٤٩ .

الوعاء المرمرى (سيف بن ذى يزن) ، ١٩٥٢ .

أنا الشعب ١٩٦١ .

فى المسرحية :

وردة ، مسرحية غنائية مثلتها فرقة عكاشة .

عبدة الشيطان .

مقتل سيدنا عثمان ، كُتبت عام ١٩٢٥ ونُشرت عام ١٩٢٧ .

ميسون الغجرية (أوبرا غنائية) ، ١٩٢٨ .

خسرو وشيرين ، ١٩٣٢ (مسرحية فى شعر مُرْسَل طُبعت طبعة محدودة باعتبارها تجربة خاصة ولم يكتب عليها المؤلف اسمه) .

فى التاريخ والتراجم :

صلاح الدين وعصره ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٧.

السيد عمر مكرم ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ .

أمتنا العربية ، ١٩٦١ .

فى قصص الأطفال :

عمرون شاه ، ١٩٤٧ .

كريم الدين البغدادى ، ١٩٤٧ .

آلة الزمان (مترجمة) ، ١٩٤٩ .

نبوءة المنجم (مترجمة) ، ١٩٤٩ .

الكتب التى ترجمها :

سهراب ورستم ، ماثيو آرنولد (حولها إلى تمثيلية مدرسية) .

فتح العرب لمصر ، ألفريد بتلر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٢ .

دعائم السلام ، الدكتور كار ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ .

فن التعليم ، جلبرت هايت ، مؤسسة فرانكلين ، ١٩٥٣ .

ماكبث ، شيكسبير (فى شعر مُرْسَلْ) دار المعارف ، ١٩٥٧ .

الدكتور محمد كامل حسين

وعناق العلم والأدب

وُلد الدكتور محمد كامل بن على حسين فى العشرين من مارس عام ١٩٠١ بُسبك الضحك بمحافظة المنوفية ، أو كما يسميها العامة سُبك التلات ، وهى واحدة من سُبكين فى المنوفية ، وسُبك هو اسم التمساح فى اللغة المصرية القديمة ، وكان المصريون يعتقدون أن التمساح يضحك فى موسم الفيضان ابتهاجا بالنيل .

وكان والده مدرسا للغة العربية ، وصديقا للشيخ محمد عبده . وقد توفى وهو طفل رضيع فتولى تربيته أخوه الأكبر محمد الصادق بك الذى كان يقيم بالقاهرة وقتئذ .

والتحق الصبى محمد كامل بالتعليم الثانوى فى المدرسة الإلهامية (مدرسة بنباقادن الثانوية الآن) ، وفى هذه المدرسة تكشفت موهبته لأساتذته ، فكان أول البكالوريا عام ١٩١٧ وأهدته مدرسته ساعة ذهبية . بعدها التحق محمد كامل حسين بمدرسة الطب على رأس الدفعة التى كانت تضم ستين طالبا ، ظل الأول عليها طوال سنى دراسته . وفى مدرسة الطب التقى بزملاء له يعرفون الفرنسية التى كانوا قد درسوها فى المرحلة الثانوية ، وحين أبدى محمد كامل حسين رغبته فى تعلمها أشاروا عليه بالالتحاق بمدرسة برليتز، فتعلم الفرنسية فى هذه المدرسة ، وأعلن فيما بعد أنه مدين لهذه اللغة بأسعد ما حقق من تجارب الحياة (محمد محمد الجوادى ، الدكتور محمد كامل حسين عالما ومفكرا وأديبا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠ ، ٢١) .

تخرج محمد كامل حسين فى مدرسة الطب فى مطلع عام ١٩٢٣ ، وعمل فترة بالمستشفيات المركزية ثم فى مستشفى البدراوى بسمنود ، بعدها سافر إلى لندن فى بعثه علمية عام ١٩٢٥ . وهناك وجد نفسه فى بلد يأخذ بالأساليب الحضارية ودَّ لو كان لمصر نصيب منها ، فأرسل إلى السياسة الأسبوعية مقالات يوقعها باسم « ابن سينا » تناول فيها مهمة الجامعة المصرية ، والبحوث العلمية : نقصها ووسائل علاجها . كما

نشرت له السياسة الأسبوعية محاضرة فى النادى المصرى بلندن عنوانها « نحن والعلوم التجريبية » ركز فيها على ضرورة الاهتمام بالمعامل . وعاد محمد كامل حسين من بعثته بعد أربع سنوات أى عام ١٩٢٩ يحمل زمالة كلية الجراحين الملكية بلندن ليكون واحداً ممن يعَنون على أصابع اليد فى مصر يحملون هذه الشهادة . لكنه ما يلبث أن يعود ليتخصص فى جراحة العظام ليرجع إلى مصر وهو يحمل الماجستير فى جراحة العظام من ليڤربول وذلك عام ١٩٣١ ، فينشىء علما فى مصر هو طب أو جراحة العظام .

وتدرج محمد كامل حسين فى مناصب هيئة التدريس حتى أصبح أستاذاً لجراحة العظام عام ١٩٤٠ ، وكانت جمعية الهلال الأحمر المصرى قد أنشأت أول مستشفى تخصصى للحوادث فى الشرق الأوسط ، هو مستشفى الهلال الأحمر للحوادث والإصابات ، وذلك عام ١٩٣٧ ، واستطاع محمد كامل حسين أن يجعل من هذا المستشفى الذى لازمه أربعين سنة جامعة صغيرة (المرجع السابق ، ص ٢٣) .

وقد اشتهر محمد كامل حسين بأنه طبيب بغير مرضى لأن مرضاه جميعهم قد تحولوا إلى أصدقاء . ولقد كان يجمع بين الثقافتين العربية والغربية على قدم المساواة مثل كثيرين من أبناء جيله . بالإضافة إلى اهتمامه بالثقافات الشرقية قديمها وحديثها ، كالديانات الهندوكية والبوذية والتعاليم الكنفوشية ، ويتضح مدى إلمامه الواسع بتاريخ الأمم والشعوب والحضارات من كتابه « التحليل البيولوجى للتاريخ » ، وكان أصل هذا الكتاب محاضرة ألقاها عام ١٩٥٥ ، ولا شك أنه استطاع تحصيل المزيد من الثقافة بعد هذا التاريخ . فقد قرأ فى الفلسفة الغربية ، كما قرأ فى الفلسفة الإسلامية وتبحر فى التاريخ وعلوم الدين وتاريخ الطب وعلوم العربية ، ودرس معجمات اللغة دراسة المتخصصين ، بحيث قال عنه الدكتور حسين فوزى إنه يمثل الشخصية الإنسانية (الهيومانزم) التى تؤثر فى عصر من العصور وتؤشر إلى نهضة أو إحياء (المرجع السابق ص ٢٦ و ٢٧) .

وعندما كان طه حسين وزيرا للمعارف اختار الدكتور محمد كامل حسين ليكون مديراً لجامعة إبراهيم (جامعة عين شمس الآن) . والى الدكتور محمد كامل حسين

يرجع الفضل فى خلق كيان هذه الجامعة ومنشآتها وكلياتها حتى صار لها خط واضح متميز ترتفع به إلى مستوى الجامعات المتقدمة . وعرف عنه - وهو مدير للجامعة - بفضّ منازعاتها مراعيا الاعتبارات النفسية الكامنة وراء تلك المنازعات .

وفى عام ١٩٥٧ حصل الدكتور محمد حسين على جائزة الدولة فى الأدب عن كتابه « قرية ظالمة » ولم تكن الدولة قد بدأت بعد فى منح جوائزها التقديرية التى بدأت فى العام التالى مباشرة أى عام ١٩٥٨ . وفى عام ١٩٦٦ حصل الدكتور **محمد كامل** حسين على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم . وبذلك يكون هو المصرى الوحيد الذى حصل على جائزتى الدولة فى الأدب والعلوم .

ويروى لنا محمد محمد الجوادى فى كتابه « د . محمد كامل حسين ، عالما ومفكراً وأديباً » أن الأمم المتحدة كانت قد قررت أن تجعل عام ١٩٦٥ عام التعاقد الدولى ، ووضعت لذلك برنامجا خاصا يبدأ بسبع محاضرات عن هذا الموضوع تُلقى على الهيئة فى نيويورك ، ودعا السكرتير العام لإلقاء هذه المحاضرات سبع شخصيات يمثلون الإتجاهات الفكرية الكبرى وقتئذ من بينهم الدكتور محمد كامل حسين ، وأنه أعد خطابه باللغة الانجليزية ، لكن واجهته مشكلة كيف يقرأ الخطاب بصورة لائقة لأنه لم يكن يستطيع القراءة إلا إذا وضع النص قريبا جدا من عينيه . فسجّل محمد كامل حسين خطابه على جهاز تسجيل صغير وضعه خلف بعض الكتب ، وجعل فى أذنه سماعة صغيرة يستمع بها إلى حديثه فى الجهاز ثم يعيده على الحاضرين ، فإذا ما صفقوا ضغط على زر الإيقاف حتى ينتهوا من تصفيقهم . وتعجب الحاضرون من ارتجاله خطبة طويلة فى غير لغته دون أن يتلعثم ودون الاعتماد على نص مكتوب (المرجع السابق ، ص ٣٢) .

وفى عام ١٩٤٥ أصبح الدكتور محمد كامل حسين عضواً عاملا فى المجمع العلمى المصرى ، شعبة البيولوجيا ، ثم أصبح رئيسا للمجمع ، وفى عام ١٩٤٦ أختير عضواً مراسلا لأكاديمية الجراحة فى باريس ، وزميلا للجمعية البريطانية لجراحة العظام ، كما كان أول من مثل مصر فى اجتماعات مجلس إدارة الجمعية الدولية لجراحة العظام والإصابات التى ضم إليها جراحى العظام المصريين ، وقد ظل ممثلا

لمصر فى هذه الجمعية حتى عام ١٩٧٠ حين استقال احتجاجا على قرار الجمعية باختيار إسرائيل مقرا لانعقاد مؤتمر الجمعية عام ١٩٧٢ ، وإن رأى عدم قطع الصلة بها بتعيين خلف له يوالى رسالته فى حضور اجتماعاتها والاتصال به .

وفى عام ١٩٤٩ أسس الجمعية المصرية لجراحة العظام ، وعندما تنازل عن رئاستها أختير رئيس شرف لها مدى الحياة ، وأهدى مكتبتها قبل وفاته مجموعة كبيرة من كتبه الطبية موجودة حتى الآن بمقر الجمعية فى الاسكندرية بعنوان « مكتبة كامل حسين » .

وفى الثالث من مارس عام ١٩٥٢ . أنتخب عضوا عاملا فى مجمع اللغة العربية ، كما أختير مع الدكتور طه حسين لعضوية اللجنة العليا للإشراف على المعاجم التى تصدرها وزارة الثقافة . كما أختير عام ١٩٦٨ عضوا فى الأكاديمية المصرية للعلوم ، وعضواً بالمجلس الأعلى للعلوم ، ولجنة إنشاء متحف لتاريخ الطب ، وبمجلس جامعة عين شمس ، ومجلس جامعة الأزهر ، ورئيسا لمجلس البحوث الطبية ، وعضوا بالمجلس الأعلى للجامعات ، وكذلك المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وبالمجلس القومى للتعليم .

وقد توفى الدكتور محمد كامل حسين فى السادس عشر من مارس عام ١٩٧٧ عن ستة وسبعين عاما . وأقامت كل من نقابة الأطباء ومجمع اللغة العربية حفلا لتأبينه ، كما قررت جامعة عين شمس إطلاق اسمه على أكبر مدرجات الجامعة .

* * *

ورغم أنه لم يكن فى نشأة د . محمد كامل حسين ما يوجهه نحو الأدب لاسيما بعد أن التحق بكليته الطب وسافر فى بعثته العلمية إلى الخارج ، لكنه كان ذا موهبة أدبية إلى جانب موهبته العلمية ، حتى أن الدكتور إبراهيم بيومى مدكور - رئيس مجمع اللغة العربية فيما بعد - ذكر أنه قرأ له قصيدة عنوانها « لقمان والمريض » يصف فيها حال مريض يحتضر يرجو الموت ليتخلص مّما به من آلام ، كماأنه كان يكتب فى جريدة السياسة منذ عام ١٩٢٣ فور تخرجه من كلية الطب ، ولم يمنعه سفره

فى بعثته من مراسلة السياسة الأسبوعية تحت اسم مستعار هو ابن سينا ، دلالة على رغبته فى التشبه بهذا العالم الاسلامى الكبير .

وربما كان للمناخ الأسرى الذى نشأ فيه الدكتور محمد كامل حسين أثره فى هذا الجانب الأدبى من حياته ، فوالده كان مدرسا للغة العربية ولابد وأن تكون فى مثل هذا البيت مكتبة ولو صغيرة ، ولم يكن فقده والده حائلا دون هذا المناخ الأدبى فى صباه ، فاخوه الأكبر الصادق بك كان قارئا وذا ميول أدبية ، كما كان له خال يعمل مدرسا بمدرسة القضاء الشرعى .

وقد انتهت الأربعينيات من هذا القرن ولم يكن قد كتب إلا مجموعة من المقالات كان آخرها ما أسهم به فى مجلة الكاتب المصرى التى كان يرأس تحريرها الدكتور طه حسين . ثم شغلته الوظائف الإدارية حتى استقال منها ليتفرغ لعلمه وأدبه . ولم يكن قد صدر له حتى عام ١٩٥٤ إلا الجزء الأول من « متنوعات » وهو مجموعة من المقالات كتبت على مدى السنوات المبكرة من حياته .

وكما كان د.محمد كامل حسين يجمع بين العلم والأدب ، فإنه جمع فى الأدب بين الثقافتين العربية والأجنبية ، والإبداعية والنقدية ، فقد كتب عن شخصيات فى الأدب العربى كالنابغة والفرزدق وعمر بن أبى ربيعة والمتنبى وأبى العلاء المعرى . وله آراء فى الشعر العربى لا سيما موسيقاه وصوره ومعانيه ، وقسّم الشعر العربى إلى شعر طبع وشعر احتراف . كما يتميز أسلوبه بالوضوح وقصر الجمل . وقد أمضى د . محمد كامل حسين ربع القرن الأخير من حياته بل ربما ثلثها الأخير فى المجمع اللغوى ملتزما مواظبا ، وكان صاحب درس وبحث فى اللغة ربما أكثر من علماء فى اللغة ، له فيها منهج وفى إصلاحها خطة ، وكان لتاريخها عنده فهم مستفيض ، ولعيوبها عنده تعليل علمى (المرجع السابق ، ص ٣١٧) .

واللغة التى يريدها د . محمد كامل حسين أعلن عنها فى أكثر من مكان من كتبه . ففى مقدمة بحثه أصول علوم اللغة يقول إنما يعنينا أن تكون لغتنا دقيقة فى غير تعقيد ، واضحة فى غير ابتذال ، متفقة وأساليب التفكير الحديث التى نشأنا عليها ..

وعندى أن اللغة العربية ليست من الصعوبة بحيث يتصورها (وربما المقصود يتجنبها) المحدثون ، فهى لغة ككل اللغات سلسلة طيعة لمن راض نفسه على درسها .. ولا نستطيع أن نترك الحبل على الغارب للكتاب يفعلون باللغة ما يشاءون ، فالبساطة ليست غاية تراد لذاتها ، وليست اللغة السهلة المهملة أداة صالحة للفكر المنظم الدقيق .

وفى حفل استقباله عضواً فى المجمع اللغوى يقول : أول ما يجب أن نُعنى به هو العلم بالعربية ، فإن أحداً لا يستطيع أن يأتى بعمل ذى خطر إلا أن يكون ذلك بلغته ، والذين لا يملكون ناصيتها يظلون حيارى ، لا يقدرون على شىء من الأدب الرفيع . ولا يستطيع رجال الأدب والعلم أن يقوموا وحدهم بتهذيب اللغة تهذيباً يجعلها وسيلة صالحة الأداء ، فالأدباء يرونها طيّعة ، والعلماء يرونها دقيقة ، وأهل اللغة يريدونها نقية ، ومن أخص عمل المجامع أن تهىء لها ذلك كله . وهكذا كان فهمهم لوظيفة المجمع على أنها « المحافظة على سلامة العربية » . والمحافظة على اللغة عندهم « أن نحميها من أثر انصراف المتعلمين عن إتقانها وإعراضهم عن علومها » . وذلك على نحو ما عبر فى بحثه « حاجتنا إلى معجم مصفىً » .

* * *

أما قصة « قرية ظالمة » التى نال عنها الدكتور محمد كامل حسين جائزة الدولة فى الأدب عام ١٩٥٧ فقد أشرقت فكرتها له وهو على ظهر باخرة فى صيف عام ١٩٥٢ ، وهو فى طريقه إلى سويسرا لإجراء عملية جراحية فى عينيه ، وكان يستمع من جهاز تسجيل إلى تلاوة قرآنية . واستوحى قصته من الآية الكريمة « من أجل ذلك كتبنا على بنى إسرائيل أنه من قتل نفساً بغير نفس أو فساد فى الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً » . (المرجع السابق ، ص ٢٠٢) . وعلى أثر ذلك ما لبث أن وُلد عمل يجمع بين المتعة والفكر والتاريخ نشره عام ١٩٥٤

ومحور « قرية ظالمة » يدور حول يوم الجمعة الذى تم فيه الحكم على المسيح بالصلب . يقول المؤلف « إن الجريمة تمت فيما يتعلق بالإنسان حين حكم على المسيح بالموت ، ولاينُتقص من إثمها أن رفعه الله إليه » والكتاب مقسم إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول يتناول يوم الجمعة عند أعداء المسيح الذين كانوا يطالبون بموته وهم بنو إسرائيل ، والقسم الثاني يتناول يوم الجمعة عند الذين كانوا يؤيدونه إن خفية أو علانية وهم حواريوه أو تلاميذه ، والقسم الثالث يتناول يوم الجمعة عند الذين لا يهمهم إلا حفظ النظام في المستعمرة اليهودية وهم الرومان . وبذلك استوعب المؤلف الموقف من وجهاته الرئيسية الثلاث . ويعرض المؤلف لهذه الاتجاهات من خلال الأحداث والشخصيات التي تعيش هذه الأحداث . وبعض هذه الشخصيات ورد ذكره في الأناجيل مثل لازار وقيافا والمجدلية وبيلاتوس ، وبعضها من ابتكار المؤلف مثل الحدّاد الذي صنع المسامير لتوضع في يدي المسيح عند صلبه ، ومثل راعية الأغنام .. معنى هذا أن مؤلف قرية ظالمة اهتم أن يجعل الأحداث الكبرى التاريخية التي انتهت بالحكم تسير في خط يتوازى مع خط درامي لأحداث صغرى وضعها من وحي خياله ، وأن تتألف هذه الأحداث الصغرى من مواقف متتابعة كان الغرض منها تجسيم الأحداث الكبرى وتضخيمها وتقييم ماهيتها في ضوء الأخلاقيات الإنسانية ودعوة الحب والسلام التي من أجلها حوكم رسول السلام (اميل توفيق ، من القرية إلى الوادي المقدس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢) . وقد تميزت طريقته في معالجة كل موقف من هذه المواقف المتتابعة بالمواجهة بين الشخصيات التي كانت تختلف بل تتناقض من حيث الوعي وصدق الباطن والضمير ووضوح الرؤية الانسانية ، فجاءت المواجهة في كل موقف متمثلا بين فكرتين متضادتين أو نظريتين متعارضتين ، كالمواجهة بين فكرة القسوة والاستبداد والظلم ، وفكرة التسامح والرحمة ، ثم انتهاء الموقف بالنزوح نحو الفكرة التي تمثل القسوة وتأييد النظام الخارجي الشكلي والسلطة المظهرية .. (المرجع السابق ، ص ٢٢) .

وإذا كان الدكتور محمد كامل حسين قد قدم لنا في قريته الظالمة قضايا فكرية هامة كالحرب والسلام ، والسلطة والاستبداد ، والأخلاق والضمير ، فإنه قدم لنا في كتابه « وحدة المعرفة » أساسا معماريا لنظرية فلسفية متكاملة من خلال معرفته العلمية ، وكان د. محمد كامل حسين قد سبق أن ألقى خطبة في المجمع اللغوي عنوانها « اللغة والعلوم » نشرها في الجزء الثاني من كتابه « متنوعات » يرى فيها أن للعقل

الإنسانى نظاما هو صورة للنظام الكونى ، ولما كانت اللغة والمنطق والرياضة صورة مباشرة للعقل ونظامه الداخلى ، فكذلك تكون العلوم الطبيعية صورة للعالم الخارجى محدَّدة بهذا النظام نفسه ، وبعبارة أخرى فإن بين نظام العقل ونظام الكون تواءما هو أصل إمكان العلوم ، وأن ما أصبناه من نجاح فى العلم بأسرار الطبيعة والسيطرة على قواها لدليل لا يقبل الشك على أن نظام الكون ونظام العقل يسيران على نسق واحد . وإذا نظرنا إلى دائرة الرياضيات وجدناها طبقات : أبسطها دائرة الحساب ، ثم تليها علوا دائرة الجبر التى تُستخدم فيها الرموز ، ثم تليها دائرة أكثر تعقيداً هى حساب التكامل حيث العلاقات فيها متغيرة ، ونظام هذه الطبقات هو نفسه النظام الكونى وعلومه ، والنظام العقلى وعلومه .

فالمعرفة طبقات : أولها العلوم الذرية ، تليها العلوم الكيمائية ثم الفيزيقية ، ثم تليها العلوم البيولوجية حيث يدخل فيها عامل مجهول هوالحياة ، ولابد من الرمز إلى هذا العامل الذى نجهل حقيقته كما نفعل فى الجبر . ثم تلى ذلك طبقة الإنسانيات ، وهذه الطبقة الأخيرة تتميز بأن العلاقات فيها متغيرة وحسابها شديد التعقيد . هذا الترتيب فى المعرفة يقرب ما بينها وبين الرياضيات ، فالعلوم الطبيعية حسابية ، والعلوم البيولوجية جبرية ، والإنسانية تكاملية ، وإذا طبقنا هذه النظرية على اللغة ونحوها نجد أنها لغتان : لغة تفاهم تخضع لطبائع الناس ، ولغة فهم لا تخضع لهذه الطبائع ، بل يجب أن تطابق العلوم وأن تسير جنبا إلى جنب فى نموّها . فتكون حسابية فى العلوم الطبيعية ، وجبرية فى العلوم البيولوجية ، أما فى الإنسانيات فيحددها الأسلوب والجمال والذوق ، وهى تقترب من لغة التفاهم لأنها تكاملية .

ولكى يستقيم أمر نظام ما ، يجب معرفة كل الحقائق التى تغطى جميع درجاته أو طبقاته . وعدم معرفتنا بكل الحقائق يخلق بعض الفجوات . الفجوة الأولى تقع بين المادة والحياة ، وهى فجوة عريضة لأننا لم نصل إلى أن نجيب على السؤال : كيف قامت الحياة ؟ الفجوة الثانية تقع بين الحيوان والإنسان ، وهى أعمق وأكثر غموضا من الفجوة الأولى . أما الفجوة الثالثة فهى بين الإنسان والقوة العليا .

كذلك قدم لنا د . محمد كامل حسين فى كتابه « الوادى المقدس » الأدب الدينى

أو بتعبير أدق – الأدب الصوفي النفسي كما يرى إميل توفيق في كتابه الذي ألفه بعنوان « من القرية إلى الوادي المقدس ، مع الدكتور محمد كامل حسين أديبا ومفكراً » فكان دعوة لكل الناس إلى الفضيلة والخير والجمال ، بل دعوة إلى التسامي فوق السنن الحيوية من أجل التعمق النفسي والوجداني في حياة الطهر والنقاء ، ودعوة للتطهير لكي تحيا النفس في الوادي المقدس .

والوادي المقدس ليس مكانا ولا فرارا ، ولا مدينة من المدن الفاضلة بل هو حالة نفسية وجدانية من التطهر والنقاء ، هو حيث يكون الإيمان قويا خالصا ، يملك عليك عقلك وإرادتك ، وحيث يحتوي قلبك حب عميق خال من كل حقد . والرجل الأعلى superman في الوادي المقدس يُؤْثِر التطهر على النجاح ، ويترفع عما يتهافت عليه الناس من مجد دنيَوي أو نجاح مادي ، والخير عنده لا يقاس إلا بمقدار بما يبذل من جهد في ترفعه عن ضرورات القوانين الحيوية ، لأن القانون الذي تخضع له النفس هو قانون التطهر ، ويقوم هذا القانون على بلوغ مرتبة السلم : السلم بينك وبين نفسك ، ويحقق الإيمان . والسلم بينك وبين الآخرين ، ويحقق الحب . والسلم بينك وبين العالم ويحقق الخير . (المرجع السابق ، ص ٥٣ – ٥٤) .

كذلك قدم لنا د . محمد كامل حسين في هذا اللون من الأدب الديني كتابه « الذكر الحكيم » وغرضه الأول – على حد تعبيره – أن يقدم للمسلمين ممن نشأوا على التفكير الحديث ما يقرب القرآن من أفهامهم ، والغرض الثاني أن يقدم للمسلمين من غير العرب شرحا يفهمون به القرآن من حيث هو كتاب منزل غرضه الهداية والوعظ .

ويرى د . محمد كامل حسين في كتابه « آي الذكر الحكيم » أن هناك ثلاثة أساليب لفهم القرآن الكريم : التأويل والتأمل والتدبر . أما التأويل فهو ترك أمره للتفاسير القديمة بينما التأمل بيان مغزى التنزيل وحكمة اختيار الأحداث التي وردت في آياته مما يكون فيه من مواعظ وعبر واهتداء ، وميدانه استخلاص ما تحتوي عليه الآيات والقصص من هداية للمتأملين فيها . والتدبر هو بيان أثر التأمل في نفس كل إنسان ، وهو المغزى العالمي الشامل – وهو أعمق من التأمل وأوسع مدى – وهو ما تدركه القلوب المتفتحة على الخير . والتدبر عمل قلبي نفسي ، فيه إيضاح لما ألهم الله

النفوس من تقوى أو فجور .

وفي هذا الكتاب تناول المؤلف قصص الأنبياء لأهميتها وعالجها واستخلص منها بعد تأملها وتدبرها ما بها من عبرة وعظة كما اهتم بالبحث في الظواهر الدينية كالإيمان والعقيدة وممارسة العبادات .. على أساس أن يجد لها أسساً نفسية أملا في العثور على الأساس النفسيّ للظاهرة العامة الدينية . (المرجع السابق ، صفحات ١٧ - ١٨) .

وقد نشر د . محمد كامل حسين مؤلفات أخرى منها كتاباه في اللغة العربية : النحو المعقول ، واللغة العربية المعاصرة ، كما اهتم بدراسة الشعر وبعض الشعراء وكتب في ذلك كتاباً بعنوان « المصنوع والمطبوع » أما كتابه « التحليل البيولوجي للتاريخ » فقد كان في أصله محاضرة ألقاها في جمعية الدراسات التاريخية عام ١٩٥٥ . وفيه يرى أن إرغام التاريخ على الخضوع قسرا لقوانين شاملة خطأ ، كما أنه من الخطأ القول بأن التاريخ ليس له قانون . ويخلص د . محمد كامل حسين إلى أن التاريخ هو أثر الزمن في كائن حي بعينه هو الإنسان ، وأن علم التاريخ يقوم على معرفة قوانين هذا التأثر والتأثير . كما يحاول أن يقف موقفاً متوازنا ممن يرون أن التاريخ يخضع لقوانين تجعله كالعلوم الطبيعية مسيَّرا بأحكام السببية ، ومَنْ يرون العكس ، فيقول إن هناك نظاما عاما للتاريخ هو العامل الأكبر في تطور الأحداث ، وله قضايا عامة صادقة ، لكن تفصيلاته موضع شك . من هناك كانت صلة التاريخ بالعلوم البيولوجية ، حيث إن القوانين البيولوجية قوانين احتمالية إحصائية لا تصدُق إلا على الأعداد الكبيرة والحقب الطويلة ، لكنها لا تنفي السببية الملاصقة . أي أن وجودها لا ينفي العلل المباشرة ، وفي الوقت نفسه لا يحتم الجبرية . (المرجع السابق صفحات ٩٥ - ٩٦) .

والزمن التاريخي يعمل على أوجه ثلاثة : الحياة الداخلية ، والحياة العقلية ، والحياة الخارجية . والحياة الخارجية تتضمن جميع مظاهر النشاط الاجتماعي والانساني ، وأثر الزمن فيها دوري ، أي تعلو وتهبط على التوالي . وهذه الدورية يمكن تسميتها نبض التاريخ ، وهي أكبر مادة للتاريخ . والدورية ليست غريبة على القوانين

البيولوجية ، فهى صفة كائنة فى المادة الحية نفسها ، وهذا أشبه بدورة الحضارات البيولوجية التى ذكرها ابن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ . / ١٣٣٢ - ١٤٠٩ م) فى مقدمته .

وهكذا نرى أن د . محمد كامل حسين جمع فى شخصيته بين العالم والأديب والمفكر .

محمود تيمور
وتطويع العربية للفن القصصى

ولد محمود تيمور فى السادس عشر من يونيو عام ١٨٩٤ فى حى شعبى هو درب سعادة الذى يقع بين الموسكى وباب الخلق بالقاهرة « وهذا الحى أصيل فى شعبيته ، يجمع أشتاتا من الطوائف والفئات .. وهو حافل بالصناع والتجار وأرباب الحرف من كل صنف ، وفيه تتوهج التقاليد والعادات والخصائص التى تتبلور فيها شخصيتنا المصرية فى المدينة » (فتحى الإبيارى ، عالم تيمور القصصى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٦٢) . وقد اندمج تيمور فى هذا الحى ، فى عهد الطفولة وجانب من عهد الصبا .

ثم انتقلت أسرته إلى ضاحية « عين شمس » فعاش هناك حياة ريفية ، بعد ذلك عادت الأسرة لتسكن بحى الحلمية الوطنى ، كان يقطنه فى ذلك الوقت فئات الموظفين والميسورين . وأثناء ذلك كان يسافر إلى الريف يقضى فيه الأجازات الصيفية حيث كان يختلط بالفلاحين يعيش معهم حياتهم ويسهر معهم .

ويعلق الأستاذ فتحى الإبيارى فى كتابه « عالم تيمور القصصىّ » قائلا إن : هذه الحيوات المختلفة ، فى تلك البيئات الشعبية والوطنية والريفية ... كانت ينبوعا ارتوى منه محمود تيمور ما استطاع ، وأن كثيرا من صور تلك الحيوات وأحداثها وشخوصها قد ترسبت فى أعماق وجدانه ، وكانت مدداً له استعان بها فيما كتبه من قصص ، وماصوره من مناظر وأبطال » (المرجع السابق ، ص ٦٤) .

هذا فيما يتعلق بالبيئة التى نشأ فيها محمود تيمور والظروف التى أحاطت بها . أما فيما يتعلق بنفسيته وفكره ، فإن تيمور يعفينا من مهمة الحدس إذ نراه يقول فى مقدمة مجموعته القصصية « فرعون الصغير » التى نشر طبعتها الأولى عام ١٩٣٩ ، عندما ألتفت خلفى مكتشفا ماضى حياتى ، أرى أربعة عوامل أساسية قد عملت فى تكوينى كاتبا الأول والدى أحمد تيمور (باشا) ، والثانى أخى محمد (تيمور) رائد القصة المصرية أو العربية القصيرة والمؤلف والناقد المسرحى الذى توفى ولما يتم

الثلاثين . أما العامل الرابع فهو تلك الحوادث الخاصة التى كان لها تأثيرفى تحويل مجرى حياتى . والرابع والأخير .. مطالعاتى . فوالدى جدير أن يكون قد أورثنى مؤهلات الكتابة ، وقد تعهدنى منذ النشأة وحبب إلى المطالعة والتأليف . وأخى هذب ذلك الحب وأذكاه . وحوادث حياتى ثم مطالعاتى هى التى عينت لى تلك الوجهة التى أترسمها الآن فى حياتى الأدبية .

وحين استطاع تيمور أن يجيد القراءة ، وجد نفسه منجذبا إلى قراءة المنفلوطى بسبب رومانسيته التى ملكت عليه مشاعره . كذلك كان نصيب الشعر وافراً فى مطالعاته .. الشعر بنوعيه : العربى والأجنبى ، وخاصة شعر المعاصرين . وكانت مدرسة المهجر قد بسطت نفوذها على الأدب المصرى فى العشرينيات من القرن العشرين ، فشُغف بها محمود تيمور ، وخاصة بزعيمها جبران خليل جبران ، ذلك الشاعر الرمزى الذى كان كتابه « الأجنحة المتكسرة » أول كتاب قرأه تيمور وأعجب به وتأثر به فى أولى كتاباته التى كان معظمها من النثر الغنائى ذى النزعة الرومانسية .

وعاد شقيقه محمد تيمور من أوروبا محملاً بشتى الآراء الجريئة التى كان يتحدث عنها إلى أخيه محمود والذى كان يستقبلها بعاطفتين متفاوتتين : عاطفة الحذر وعاطفة الإعجاب . وكانت أمنية شقيقه التى يحلم بتحقيقها هى « إنشاء أدب مصرى مبتكر يستوحى دخيلة نفوسنا وصميم بيئتنا » . (المرجع السابق ، ص ٦٥) .

كذلك أصيب محمود تيمور بحمى التيفوئيد وهو فى العشرين من عمره ، لزم بسببها الفراش ثلاثة أشهر ، كانت فرصته فى التفكير والحلم وهضم كثير من الآراء التى تلقاها من أخيه أو اطلع عليها فيما قرأ . ولما شفى محمود تيمور من مرضه أراد استئناف دراسته العليا ، لكنه لم يستطع لضعف بنيته ، فعاش لفترة متعطلا ، بعدها أطلق لنفسه حريتها بحيث خرج عن الكثير مما يقيده من تحفظات أسرته ، وعندئذ شعر بميله الشديد نحو الأدب ، فأعد لنفسه دراسة شبه منظمة ، وخصص له وقتا معينا ، مستكملا بذلك النقص الذى لحقه من انقطاع دراسته العليا .

ويرى فتحى الإبيارى أن حادثة المرض كانت بداية طور جديد فى حياة محمود

تيمور الأدبية ، نقله من دور التردد إلى دور اليقين ، ومن دور الإلمام والهواية فى التحصيل إلى دور الجد والاجتهاد . وكان يستنير فى مطالعاته بتوجيه شقيقه ، فنصحه بمطالعة « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، ورواية « زينب » للدكتور حسين هيكل . فرأى فيهما لونا يختلف عن اللون الرمزى الرومانسى ، لأنه لون واقعى . واتسعت مطالعاته بعد ذلك فى الأدب الأوروبى . يقول تيمور « .. ولكننى اليوم مازلت محتفظا لموپاسان بالمكان الأول فى نفسى ، فهو عندى زعيم الأقصوصة الأكبر . وموپاسان فى نظرى فن كامل توفرت فيه كل العناصر اللازمة لبناء قصة قوية ، من حيث عرض الموضوع ، ومعالجته ، وتحليل شخصياته ، وتسلسل الحوادث وخواتمها . كل ذلك فى وضوح واتزان ، ولا أذكر أنى قرأت له قطعة لم تهزنى » ثم انتقل تيمور بعد ذلك إلى القصص الروسىّ ، فقرأ تشيكوف وتورجنيف .

وانتهت الحرب العالمية الأولى ، ونادى الأدباء بضرورة إبداع أدب مصرى ، وكان ذلك فى الوقت الذى استلهم فيه كل من سيد درويش فى الموسيقى ومحمود مختار فى النحت بيئتنا المحلية وجذورنا التاريخية ومناخنا الشعبى . يقول تيمور « .. فى هذا الجو كتب محمد تيمور مجموعة أقاصيصه ماتراه العيون ، وقد اتجه فيها نحو المذهب الواقعى .. فأُعجبت بها إعجابا دعانى إلى أن أؤلف على غرارها باكورتى فى القصة « الشيخ جمعة » ، ثم أردفتها بأقصوصة « يُحفظ بالبوستة » ، وكنت قد أهملت الشعر المنثور ، فاندفعت أكتب مترسما فى كتابتى المذهب الواقعى وذلك بتأثير الجو الجديد الذى نعيش فيه ، وما كنت أقرؤه من قصص على هذا المذهب . وكنت لا أحفل بالأسلوب احتفالى بتصوير الواقع » .

وفى عام ١٩٢٠ تزوج محمود تيمور . يقول محمود تيمور « .. لم أر زوجتى قبل الزواج ، لكنى أصررت على أن أرى صورتها ، ولما رأيت صورتها أعجبتنى جدا ، وصرت أتساءل عن شخصية صاحبة الصورة الجميلة وطريقة حديثها ، ورسمت لها فى خيالى صورة رائعة .. لكنى لم أسرف فى التفاؤل كثيرا . وفى يوم كُتْبِ الكتاب رأيتها وتحدثت إليها لأول مرة . فوجدتها أجمل وأرق من الصورة التى رسمتها فى خيالى بكثير ، وأخذنا نلتقى كثيرا بعد كتب الكتاب وقبل الدُّخلة . وكانت هذه الفترة فترة

اختمار للحب الذى عشته بكل عواطفى وكيانى طول عمرى . وتزوجتها وأحسست أنها حبى الأول والأخير ، وكانت كذلك ، كان حبها الأول والأخير .. وبعدها ختمت قلبى بالشمع الأحمر ، ولم أحب سواها وانجبت لى زوجتى ثلاثة أطفال بنتين وولداً . أما ابنى فقد كنت أكن له كل الحب والتقدير . وكان فى العشرين من عمره عندما أصيب بأزمة مفاجئة فى المصران الأعور ، ولم تكن هناك وسيلة للعلاج إذ ذاك فمات بين يدىّ فى لحظات .. ولم أصدق ، ولم تصدق والدته ، أن نُحرم ابننا فى لحظة ، وكانت تلك هى الحادثة الثانية التى صبغت حياتى بلون قاتم . (ويشير بذلك إلى موت شقيقة محمد تيمور عام ١٩٢١ أى بعد زواج محمود تيمور بحوالى سنة - وكان محمد تيمور مايزال وقتها فى شبابه فى التاسعة والعشرين من عمره) .

وفى عام ١٩٢٥ أصدر محمود تيمور باكورة قصصه القصيرة « الشيخ جمعة » ، وتوالت بعد ذلك مجموعاته القصصية حتى بلغت أربعا وعشرين مجموعة ، وعشر روايات ، وخمس عشرة تمثيلية ، وخمسة كتب فى الدراسة الأدبية . أما مجموعاته القصصية فهى على التوالى : الشيخ جمعة (١٩٢٥ / ١٩٢٦) ، عم متولى (١٩٢٧) ، الشيخ سيد العبيط (١٩٢٨) ، رجب افندى (١٩٢٨) الحاج شلبى (١٩٢٨) ، الشيخ عطا الله (١٩٣٦) أعاد نشرها بعنوان « زامر الحىّ » عام ١٩٥٥ ، الوثبة الأولى (١٩٣٧) وهى مجموعة مختارات من المجموعات السابقة ، قلب غانية (١٩٣٧) ، فرعون الصغير (١٩٣٩) ، مكتوب على الجبين (١٩٤١) ، قال الراوى (١٩٤٢) ، شفاه غليظة (١٩٤٦) ، خلف اللثام (١٩٤٨) وقد أعيد نشرها بعنوان « دنيا جديدة » عام ١٩٥٧ » بنت الشيطان » (١٩٤٢) ، وأعيد نشرها بعنوان « الشيطان يلهو » ، إحسان لله (١٩٤٩) ، كل عام وانتم بخير (١٩٥٠) ، أبو الشوارب (١٩٥٣) ، نبوت الخفير (١٩٥٨) ، تمر حنّة عجب (١٩٥٩) ، أنا القاتل (١٩٦١) ، انتصار الحياة (١٩٦٣) ، البارونة أم أحمد (١٩٦٧) ، أبو عوف (١٩٦٦) ، زوج فى المزاد (١٩٧٠) .

أما مايسميه رواياتٍ قصصيةً فكانت على النحو التالى : الأطلال (١٩٣٤) وأعاد

نشرها بالفصحى تحت عنوان « شباب وغانيات » عام ١٩٥١ ، وكانت كلتاهما منيلتين بعدد من الأقاصيص . ثم أبو علي عامل ارتست (١٩٣٤) وأعيد نشرها بالفصحى تحت عنوان : أبو علي الفنان ، مذيلة بأقاصيص أيضا عام ١٩٥٥ ، ثم نداء المجهول (١٩٣٩) ، فسلوى فى مهب الريح (١٩٤٤) ، كليوباترا فى خان الخليلى (١٩٤٦) ، « ثائرون » مذيلة بأقاصيص نشرها عام ١٩٥٥ ، شمروخ ١٩٥٨، المصابيح الزرق ١٩٦٠ ، معبود من طين ١٩٦٩

ومن دراساته الأدبية : فن القصص (١٩٤٥) ، مشكلات اللغة العربية (١٩٥٦) ، الأدب الهادف (١٩٧٩) ، الشخصيات العشرون (١٩٦٩) دراسات فى القصة والمسرح د . ت ، القصص فى أدب العرب ماضيه وحاضره .

ويرى تيمور أن ضعف صحته كان فى مقدمة الأسباب التى أثرت فى صحته فيقول : منذ الصغر والعلل تتردد على حتى ألفتها الآن ، وأصبحت غير غريبة عنى .. فأنا أعيش من مرضى فى قفص .. وهكذا كنت أحس فى أعماق نفسى بنقص يحجزنى عن الاستمتاع بما ينعم به غيرى ، هذا النقص دفعنى ، ومايزال يدفعنى إلى أن أستكمل فى الخيال ما عجزت عن إتيانه فى الواقع . وهكذا ظل محمود تيمور يواصل رحلته حتى انطفأت شعلته فى اليوم الخامس والعشرين من أغسطس عام ١٩٧٣ عن حوالى اثنين وثمانين عاما ، وكان وقتها فى « لوزان » بسويسرا للاستشفاء . وقد لفظ أنفاسه بين يدى تلك التى ختم قلبه بالشمع الأحمر عليها ولم يحب سواها . وكان محمود تيمور قد حصل على جائزة الدولة فى الأدب عام ١٩٥٤ عن مجموعته « كل عام وأنتم بخير » ، كما حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٦٢

* * *

ولقد استوحى محمود تيمور قصصه من أكثر من منبع . استوحاها من الأساطير الفرعونية ومن العالم الفانتازى حيث تتحطم الفواصل بين عالمى الإنس والجن ، والموت والحياة ، والإنسان والحيوان والنبات .. على نحو مافعل فى قصته « بنت

الشيطان » التى أعاد كتابتها بعنوان « الشيطان يلهو » ، وأسطورة « زهرة الرقـص » من مجموعة « إحسـان لله » ، وكذلك أسطورة فى ظلمة الليل من مجموعة « كل عام وأنتم بخير » ، و « كان فى غابر الزمنّ » من مجموعة « مكتوب على الجبين » ، « وابنة إيزيس » من مجموعة إحسان لله » كذلك كتب قصته « فى خميلة الحب » من مجموعة « مكتوب على الجبين » ، وكانت قد نُشرت فى مجلة السفور باسم « الزهرة العاشقة » فى السادس من نوفمبر عام ١٩١٩ ، استوحاها من عالم الأزهار والبلابل على نحو ما استوحى اوسكار وايلد « قصته البلبل والوردة » (المرجع السابق ، ص ٩٥) . وقد اعتبر المستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس هذه القصة المبكرة إحدى تحف تيمور الكبرى ، فإن فيها وصف الطبيعة بنفحاتها الهامة ، وأحاسيسها الرقيقة ، بأسلوب عربى حى بالغ الصفاء ، يضع الكاتب فى طليعة كبار كتاب القصة المعاصرين

(Islamic Review , Taymour and Modern Arabic literature, Mars /April , 1951)

لكن المنبع الثانى والأهم الذى استوحى منه محمود تيمور قصصه هو « مصر» ، فأعلن فى مقدمة مجموعة الشيخ جمعة ، الطبعة الثانية التى أصدرها عام ١٩٢٧ قائلا : عار علينا ونحن فى بدء نهضتنا ألا يكون لنا أدب مصرى يتكلم بلساننا ويعبر عن أخلاقنا وعواطفنا ، ويصف عوائدنا وبيئتنا أصدق وصف . هذا الأدب فى نظرى أهم شىء يجب أن نلتفت إليه ونعيره مجهودنا الكبير فى نهضتنا الجديدة لأنه المرآة الصادقة التى تنعكس عليها صورتنا الحقيقية ، بل هو أكثر من ذلك ، هو كل شىء يمثلنا جسما ونفسا وعواطف .. وهو نحن لا أقل .. ولا أكثر » . وهكذا مضى محمود تيمور يبحث عن مصادر قصصه فى البيئة الشعبية المصرية تدلنا على ذلك عناوين مجموعاته ورواياته المبكرة مثل : الشيخ جمعة ، عم متولى أو المهدى المنتظر ، الشيخ سيد العبيط ، رجب أفندى ، الحاج شلبى ، الشيخ عطا الله ، مكتوب على الجبين ، احسان لله ، أبو على عامل ارتست .. إلخ . وهى – كما ترى – شخصيات من مختلف الطبقات الشعبية التى أعلن محمود تيمور بوعى عنها قائلا : إننى أحسست بواعيتى الخفية ، أن البيئة الشعبية هى البوتقة الإنسانية الكبرى التى تحتدم فيها ضروب

المشاعر ، ويتوهج فيها الكفاح الاجتماعي ، وتتجلى المشكلات النفسية على أوسع نطاق . فالبيئة الشعبية هي الساحة الفسيحة لمعركة الحياة ، ومقاومة التيارات المختلفة ، والاصطدام بمختلف أسلحة القتال » (عن كتاب عالم تيمور القصصيّ ، ص ١٣٣) .

وهكذا نقرأ عن الحاج شلبي المزواج فتوة حي السيوفية ، وعفريت أم خليل الذى ظل يطارد شعبان افندى الجمل حتى أفقده عقله ومات ضحيته ، والشيخ نعيم الإمام الذى يقوم بدور المحلل لمن يطلقون زوجاتهم بالثلاث ، حتى أصبح ككبش اللقاح لا يكاد ينتهى من زيجة حتى تقبل عليه الثانية ، حتى حجز فى النهاية « ست الكل » التى كانت صغيرة السن لعوباً على جانب كبير من الجمال ، ونقرأ عن عم متولى بائع اللب والفول السودانى والحلوى الذى صوّر له خياله أنه المهدى المنتظر لمجرد أنه نشأ فى السودان وحارب فى صفوف المهدية ، كما نقرأ عن المعلم عوف مجلد الكتب والحاقد على الآخرين بسبب عجزه أو عاهته . وعن عمار الذى ورث مهنة الشيخ غنيم عزرائيل القرية الذى كان لا تُعرف له صناعة غير صناعة الموت والأموات ، فتغير عمار الذى أصبح الشيخ عمار بحكم عمله الجديد: أخذ جسمه يهزل ، وعينان تغوران ، وتورات ضحكاته ونوادره ، وأصبح يتوكأ على عصا الشيخ غنيم التى ورثها فيما ورث من تركته . وشخصية أم سحلول تلك الأم المثالية التى مات زوجها بعد أن ترك فى أحشائها جنينا ، فأصبح هدفها فى الحياة هو تنشئة إبنها أفضل تنشئة ، حتى إذا تم الاحتفال بزواج ابنها ، كانت مهمتها قد انتهت ، فوجدوها فى فراشها جثة بلا حراك . ومن الشخصيات الشعبية الأخرى : الريس حميدو ، ومولانا أبو البركات ، والشاويش عاشور بطل قصة أبو الشوارب ، وعشرات غيرهم ممن يكونون مجتمعا شعبيا مصريا تيموريا .

كذلك لم يغفل محمود تيمور اهتمامه بالعاطفة فى هذه البيئات الشعبية على نحو ما نقرأ فى قصته « القبلة بخمسة قروش » فى مجموعته « نبّوت الغفير » ، « وضرب الحبيب » فى مجموعته « شباب وغانيات » ، وقصة تكفير من مجموعة « الشيخ عطا الله » والتى أعاد نشرها فى مجلة العربى عام ١٩٥٩ بعنوان نداء الروح ، وبطلها نجاتى الذى أساء إلى زوجته ، فلما ماتت ، سيطرت على قلبه بجاذبية خفية دفعته أن يذهب إلى قبرها ليفتحه ويدخله ليناجى روحها .

* * *

وفى اليوم الخامس من ابريل عام ١٩٤٧ احتفل المجمع اللغوى بالقاهرة ، بانضمام محمود تيمور إلى عضويته . وفى هذا الاحتفال وقف مقرر المجمع الأستاذ فريد أبو حديد يلقى الكلمة التقليدية لتقديم العضو الجديد ، ومما جاء فيها « وإذا كان الأستاذ تيمور قد اتجه فى بعض قصصه نحو مجاراته الكتابة باللغة العربية الدارجة ، فالظاهر أنه قد وجد اللغة العربية الصحيحة أولى بفنه ، فنحا أخيراً فى أسلوبه منحى يجمع الصحة والسلامة والسهولة . ولعل هذا اعتراف منه بما تنتظره اللغة العربية من فنه » .

وكأنما أعادت هذه الكلمات ذاكرة تيمور إلى انتاجه السابق الذى كان قد أبدعه بتلقائية ، وأملته عليه موهبة لا تعرف إلا الصدق ، لكن المجمع لم يتوج إلا إنتاجه القصصى الذى كتبه باللغة الفصحى ، فأسرع إلى قصصه كالحاج شلبى ، والشيخ نعيم المزواج ، وعفريت أم خليل ، وأبو على عامل ارتست ، والعودة ، وإلى الجنةَ ، وصابحة ، والأطلال ، والشيخ عطا الله ، ليكتب سطورها من جديد . وعلى سبيل المثال ففى عام ١٩٣٤ ، أصدرمحمود تيمور قصته الأطلال بطلها الشاب اليتيم سامى يصف فيها حاضنته مسرات فيقول : وكانت لى دادة إسمها مسرات ، غليظة الجسم مترهلة ، كنت أحبها ، ولكنى كثيرا ماكنت أعاكسها ، وكانت تحبنى ولا تجسر على ضربى . وعندما يشتد تضايقها وتطغى عليها حماقتها ، كانت تنهال على وجهها ضربا وتقريصا . وفى عام ١٩٥١ أعاد محمود تيمور كتابة هذه القصة باسم « شباب وغانيات » ، وأعاد كتابة هذه الفقرة على النحو التالى : وكانت لى حاضنة حبيبة إلىّ اسمها مسرات ، نوبية المنبت ، غليظة الجسم فى ترهل ، شدما أعاكسها فلا يهون عليها أن تؤذينى لحبها إياى ، وحين يبلغ منها الضيق كل مبلغ ، تهيج حماقتها الجامحة ، فتنحى على وجهها ضربا وشداً . وهكذا محا تيمور الألفاظ القريبة من العامية ، مع فصاحتها واستبدل ألفاظا « مجمعية » مثل دادة أصبحت حاضنة ، نافذة أصبحت كوة ، فسحة ردهة ، مندرة .. منظرة ، الكنبة ، ، المتكأ ، الشلته .. حشيّة ، الرودنجوت ..لبوس أسود ، الكرار .. مخزن المئونة .. وهكذا .

ولم تقتصر إعادة الكتابة على الجانب اللفظى ، فقد كانت قصة الأطلال فى خمسة

عشر فصلا ، بينما شباب وغانيات فى ثلاثة وعشرين فصلا ، وبذلك أضاف محمود تيمور ثمانية فصول جديدة على قصة الأطلال وهى إضافات داخل الفصول القديمة ، وليست إضافات مستقلة ، وأحيانا تكون إسهاما وتطويلا فى نقط صغيرة ، رأى تيمور إعادة كتابتها على هذا النحو (عالم تيمور القصصى ، ص ٢٠٦) .

وهكذا ظهرت الطبعات المنقحة من قصصه السابقة وقد استيقظت فيها الألفاظ المهجورة . وكانت حجة الذين ثاروا على هذه التجربة التيمورية – التى كانت تجربة رائدة فى أدبنا العربى الحديث – أن الفنان المبدع ينشر انتاجه على مختلف مراحل حياته ، وأن هذا الانتاج يتطور بتطور تفكيره وشعوره فى تلك المراحل المختلفة وكل إنتاج إنمايعبر عن طبيعته فى تلك المرحلة ويعكس لنا صورة من نفسه وأحاسيسه . وكل مرحلة من مراحل الفنان لها قدرتها على إنتاج مخصوص .. والمسألة ليست نضوجا وتحسينا ، بل هى تغيير فى التفكير ، وتبدل فى الإحساس ، فالفنان قد يكون فى شبابه أكثر قدرة على إنتاج كل ما يحس القلب .. وهو فى كهولته أكثر قدرة على إنتاج كل ما يحس العقل ، فهو مفرط فى التروى والاتزان .. وإذا كان كل كاتب أوفنان يمسك بنتاجه كلما تقدم به السن ليبدله ويحوره ، فلن نجد لنتاج الفنانين فى خاتمة حياتهم إلا ما أقروه فى شيخوختهم ، وما انعكس فى نفوسهم وهم فى آخر مراحل حياتهم ، والحياة ليست كلها حكمة وعقل من إنتاج آخر العمر . (المرجع السابق ، ص ٢١٣) . ويقول فتحى الإبيارى عن حق فى كتابه عن تيمور : إن الكلمة فى أى عمل فنى إنما تعبر عن الزمن ، وتحمل فى طياتها كل ثقافات العصر الذى وجُدت فيه ، ونستطيع أن نعرف الثقافة والذوق وشخصية أهل هذا العصر ، فإذا تغيرت الكلمة ، وتبدل الأسلوب انمحت بذلك بعض آثار العصر الذى كُتبت فيه الكلمة . لذلك فإننى أحب قراءة أبو على عامل ارتيست والشيخ جمعة والأطلال وغيرها بأسلوبها القديم ، لأنها تنقلنى إلى عصر مضى على طريق الكلمة ، ولأنها كانت صادرة من القلب فى حرارة وصدق (المرجع السابق ص ٢١٧) .

ولا شك أن محمود تيمور كان أحد الرواد المجتهدين الذين عبّدوا الطريق للأجيال التالية للكتابة القصصية والروائية بتطويعهم لغتنا العربية لهذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى المعاصر ، فقد كان له – مع زملاء جيله – فضل المغامرة والتجريب والإصرار على المواصلة بغض النظر عن أى عائد .

محمود البدوى

القصة سلاحه ضد الخوف

ولد محمود البدوى أحمد حسن عام ١٩٠٨ فى قرية الأكراد مركز أبنوب بمحافظة أسيوط التى ذكر فيما بعد تأثيرها عليه فقال : لقد عشت فيها بكل كيانى ، قضيت فيها زهرة حياتى حتى سن العشرين واحتوانى الريف واحتويته بمزارعه وأجرانه ، وليالى حصاده ، وحكاياته التى لا تنتهى ، وأناسه البسطاء .. إننى لا زلت أحمل على كتفى زخم الأكراد (من حديث مع محمد قطب فى كتاب : محمد قطب ، محمود البدوى عاشق القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية ٤٢٠ ، ١٩٨٧ ، ص ٣٧) .

ودرس الطفل محمود – شأنه شأن غيره – فى كتّاب القرية الحساب واللغة العربية ، كما درس القرآن الكريم حفظا وتلاوة « ولقد ظل محمود البدوي الكاتب المبدع فيما بعد يشيد دائما بما كان للقرآن الكريم من تأثير فاق حد التصور على مكوناته الأسلوبية والإبداعية » . (المرجع السابق ، ص ١٠) . بعدها التحق بالمدرسة الابتدائية ، مما اضطره إلى التغرب عن قريته إلى أسيوط ، بعد أن تركت بصماتها وذكرياتها على طفولته ، وقد افتقد « تلك الحكايات الجميلة التى تُحكى أمامه وتلتقطها أذناه .. وعيناه مصوبتان إلى شيوخ القوم يحكون ويتندّرون .. ويتلذذون ، ويرتعبون وهم يستحلبون مع رشفات الشاى .. حياة الليل ، والحقل ، والثارات القديمة .. ولكن الفتى يختزن ذلك كله ويقطع مشوار تعليمه فى المدرسة الابتدائية بمدينة أسيوط ، ثم يسكبه فيما بعد قصصا من أمتع القصص فى الأدب العربى » (المرجع السابق ، ص ١١) . حتى إذا ما أتم المرحلة الابتدائية قدم إلى القاهرة ليدرس فيها مرحلته الثانوية ، وليعيش أجواءها ، وحياتها ، وفنادقها ومقاهيها .. لكنها كانت عيشة المراقب الذى يخشى على نفسه الإنجراف وشدة التيار ، فظل متواجداً وبعيداً فى الآن نفسه ، وهذاما يوضح كيف كان الفتى يؤْثر العزلة فى بلد فرضت عليه قساوة الاغتراب . وينهى الفتى المرحلة الثانوية ويتخرج فى مدرسة السعيدية الثانوية ، ولم تكن مدرسة عادية بل لها ثقل وتأثير فى الحياة العامة ، فقد كان طلبتها يتصورون أنفسهم أنهم

قريبون من الجامعة - فقد كانوا على بعد أمتار منها - ومن هنا هم أكثر الطلبة صلاحية للإندماج فى حركات الطلبة فى ذلك الزمان ، تلك الحركات التى كانت تدعو إلى المظاهرات وإلى الإضراب والانضمام إلى الأحزاب . لكن الفتى - وقد تفتحت مداركه - آثر ألا ينخرط فى هذا المجتمع الصاخب ، وظل يحمل على كتفه العين الراصدة واللاقطة ، لكنه فى عزلته ومراقبته كان الكل يقع فى قبضته (المرجع السابق ، ص ١٢ - ١٣) . وينتقل محمود البدوى من المدرسة الثانوية ليلتحق بكلية الآداب قسم اللغة الانجليزية ، فى الوقت الذى أقبل فيه على قراءة الكتب التراثية القديمة كأنما ليقيم توازنا بين ما يقرأ من أدب غربى يكون قشرته الثقافية وماتمتد إليه جذوره من تراث جذبه فيه بوجه خاص كتب مثل الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، هذا السفر الضخم الموسوعى المزدحم بالقصص والشخصيات الإنسانية ، ومثل كتاب ألف ليلة وليلة الذى عثر فيه على كنز قصصى ، ومثل صبح الأعشى للقلقشندى ، وعيون الأخبار لإبن قُتَيْبَة . لكنه كان كثيرا مايعاود قراءة القرآن وتلاوته ، فقد كان يرى أن القرآن هو الذى علمه كيف يقص ، وكيف يوجز ، وكيف تكون الإشارة الدالة ، لقد علَّمه فَّن القصة القصيرة ، وكان مبهوراً بصورة يوسف ، معجبا بتلك اللمحات الرائعة التى تصوِّر تمكن الرغبة من امرأة العزيز وهى تناشد يوسف (المرجع السابق ، ص ١٦) .

لكن طموح محمود البدوى لم يقف عند هذا الحد إذا مالبث أن عبر البحر حيث تعَّرف على الحياة الغربية بعد أن كان قد تعَّرف على الأدب الغربى عن طريق إجادته اللغة الانجليزية ، فقرأ لأمثال تشكيوف ودستويوفسكى وتولستوى وجوركى وديكنز ولورنس وهنجواى وغيرهم ، فى الوقت الذى كان قد قرأ فيه لطه حسين والزيات والعقاد . وأُغرم على وجه الخصوص بإبراهيم عبد القادر المازنى لروحه المصرية الفكهة .

ولئن لم يتم محمود البدوى مشواره الجامعى حيث ترك الدراسة وهو فى السنة الثالثة ، فقد واصل مشواره الأدبى ، وبدأ اتصاله بمجالات النشر ، وكانت أولى كتاباته ترجمات لقصص أحبائه من أقطاب القصة القصيرة . موپاسان وتشيكوف وجوركى . وكان قد اتصل بالزيات الذى نشر له هذه الترجمات فى مجلة الرسالة .

وكان فى ذلك الوقت قد التحق موظفا بوزارة المالية – أو الخزانة وقتئذ – بمدينة القاهرة حيث تزوج وأنجب ، وظل موظفا بهذه الوزارة حتي أحيل إلى المعاش حين بلغ الستين .

ولقد أغرم محمود البدوي بالرحلة فسافر إلى بلاد أجنبية متعددة شرقا وغربا كالهند والصين وهونج كونج وفنلندا واليابان وروسيا والمجر ورومانيا واليونان وتركيا وغيرها « وكانت رحلته الأولى عام ١٩٣٤ أما رحلته الأخيرة فكانت إلى مكة المكرمة والمدينة المنورة ، ولم يمهله الزمان ليكتب عن هذه التجربة الدينية الخصبة التى تصله بجذوره الأولى ، والذى أكمل بها دائرة حياته الممتدة الطويلة ، ففاضت روحه فى فبراير عام ١٩٨٦ (المرجع السابق ، ص ٢٠ – ٢١) عن ثمان وسبعين عاما . عندئذ تنبه المسئولون عن الثقافة فى تلك الفترة إلى حصاد محمود البدوى فرشحوه بعد وفاته لجائزة الدولة التقديرية فى الأدب عام وفاته ، أى أن وفاته هى التى أيقظت الضمير الأدبى من تجاهله لهذا الأديب كما حدث بعد ذلك مع إحسان عبد القدوس عام ١٩٨٩ ويوسف إدريس عام ١٩٩٠ وغيرهم . ومن حسن حظ هؤلاء أنهم كانوا على فراش موتهم خلال الأشهر الثلاثة التي يتم فيها الترشيح لجائزة الدولة التقديرية – أكتوبر ونوفمبر وديسمبر كل عام – لأنه لا ترشيح لمتوفٍ ، لكن يمكن منح الجائزة لمن توفى بعد ترشيحه عند الإقتراع على الفائز بها . يقول محمد قطب فى مقدمته لكتابه « محمود البدوى عاشق القصة القصيرة » إن محمود البدوى « لم يصرفه عن فنه ظلم وقع عليه أو ضوء انسحب عنه أو عجزة أقزام نالوا شهرة لم تصله وهو فى عزلته .. وكان رحمه الله لا يقترب من المعارك أو يقحم نفسه فيها ، ومن ثم لم ينتم إلى حزب أو اتجاه .. كما نأى بنفسه عن كل تجمع شكلى تهبط فى مداخله الأخلاق التى يحرص عليهاحرصه على حياته ، لكنه للأسف سقط فيما حاول أن ينأى عنه ، فقد انشغل الجميع باتجاهاتهم وشعاراتهم وتجمعاتهم وتلميع من يريدون تلميعه ، ونشر ما يريدون نشره ، ونقد مايتوافق مع ما ينادون به اقتناعا أو إدعاء . وظل كما هو بعيداً بعيداً عن التجمعات ، وعن حركة النقد ، فعاش مظلوماً مجحوداً فضله » (المرجع السابق ، ص ٥ – ٦) .

ولقدكانت قصة « الأعمى » أول قصة نشرها محمود البدوي فى عددين متتاليين من مجلة الرسالة بتاريخى ٢٩ يونيو ١٩٣٦ و ٦ يوليو ١٩٣٦ ، أى ان ابداعه الأدبى استمرنصف قرن ، وبذلك يكون محمود البدوي أحد هؤلاء الرواد الذين وهبوا حياتهم للقصة ، والقصة القصيرة بوجه خاص ، فهو لم ينشر إلا رواية فى بدء حياته الأدبية هي رواية الرحيل كانت أول مانشر وذلك عام ١٩٣٥ توالت بعد ذلك مجموعاته القصصية التى بلغ مجموعها واحدا وعشرين مجموعة على النحو التالى :

رجل ، المطبعة الرحمانية ، القاهرة ، ١٩٣٦ .

فندق الدانوب ، مطبعة النهار ، ١٩٤١ .

الذئاب الجائعة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٤.

العربة الأخيرة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٨ .

حدث ذات ليلة ، دار مصر للطباعة ، ١٩٥٣ .

العذراء والليل ، كتب للجميع ، ١٩٥٦ .

الأعرج فى الميناء الكتاب الفقى ، ١٩٥٨ .

الزلة الأولى ، الكتاب الذهبى ، ١٩٥٩ .

غرفة فوق السطوح ، الكتاب الذهبى ، ١٩٦٠ .

حارس البستان .

زوجة الصياد

ليلة فى الطريق ، الكتاب الذهبى ، ١٩٦٢ .

الجمال الحزين الكتاب الذهبى ، ١٩٦٢ .

عذراء ووحش ، الكتاب الذهبى ، ١٩٦٣ .

مساء الخميس ، الكتاب الماسى ، ١٩٦٤ .

صقر الليل ، كتاب اليوم ، ١٩٧١ .

السفينة الذهبية ، دار الشعب ، ١٩٧١

الباب الآخر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧

صورة فى الجدار ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠

الظرف المغلق ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠

السكاكين ، مكتبة غريب ، ١٩٨٥

هذا عدا كتاب « مدينة الأحلام » فى أدب الرحلات ، أصدره عام ١٩٦٥ . كما نشرت له هيئة الكتاب جزأين من أعماله الكاملة عام ١٩٨٦ .

وقدكان محمود البدوي عضوا مؤسسا لنادى القصة بالقاهرة ، وجمعية الأدباء ، واتحاد الكتاب ، ولجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة ، ولجنة القصة بالمجالس القومية المتخصصة ، ولجنة منح الجوائز التشجيعية فى مجال القصة القصيرة والرواية .

وفى حديثه مع محمد قطب يعلن محمود البدوى محوره القصصى فيقول « لاتنس أننى أدافع عن كل مستضعف حتى يأخذ حقه ، إننى أبحث عن العدل والنظام (المرجع السابق ، ص ٤١) . ثم يستطرد قائلا : أظن أن من يقرأ لى أول قصة كتبتها فى حياتى كمن يقرأ لى آخر قصة ، فأنا أعالج فى قصصى صنفا معينا من البشر ، أكتب عن الناس المظلومين من البشر فى الحياة .. ولا أكتب قط عن فراغ ، وإنما أكتب عن الواقع ، وعن الناس الذين عاشرتهم وعشت معهم ، وأشعر بعد كتابة القصة براحة نفسانية لا حد لها (المرجع السابق ، ص ٧٢) .

ويمكن تحديد ثلاثة مسارح لأحداث قصص محمود البدوى : الريف ، والمدينة ، ورحلاته الخارجية ، والريف عنده ليس ذلك الريف الرومانسى ذو الطبيعة الخلابة ، بل هو ريف خشن قاس ، استمده من قريته أبنوب مركز أسيوط ، حيث « عرف كيف يعيش الفلاح المصرى فى ذلك الأقليم ، وكيف يخرج ليلا ليسطو إذا كان لصا ، وما الدافع إلى ذلك ، وكيف يفكر ليأخذ لثأره ، ثم تفهّم طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة (د . سيد حامد النساج ، اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٩) . أما عن رحلاته فيقول « فى الأسفار يتفتّح الذهن وتتغير

المرئيات ويتعمق فكر الكاتب وتجاربه ، وهناك مثل يقول : زيارة مدينة خير من قراءة ألف كتاب عنها ، وكنت حين أنزل في مدينة أعيش حياتها ، وفي الرحلات أحس بتفردي وانطلاقي ، وفي الانطلاق حركة ، وفي الحركة تكوين جديد للعلاقة ووقوع طازج في التجربة » (محمود البدوي عاشق القصة القصيرة ، ص ٤٥) .

إن بعض الأدباء - مثل ديكنز - وطنهم وطفولتهم بالنسبة لهم كالماء بالنسبة للسمك ، إذا ابتعدوا عنهما جفت ينابيع إلهامهم بينما هناك أدباء على العكس من ذلك - مثل سومرست موم - رحلاتهم في الخارج مصدر استلهامهم . لكن محمود البدوي استطاع أن يجمع بين الطبيعتين : استلهم نشأته في قلب الصعيد الحار ، وجولاته في شبابه في صقيع أوروبا على حد سواء ، أي أن الوطن والغربة تضافرا معًا على إمداده بينابيع إلهامه .

كذلك يمكن تحديد ثلاثة أماكن أكثر خصوصية في قصص محمود البدوي هي : المقهى ، والفندق أو البنسيون والشارع . فالمقهى كثيراً ما شوهد محمود البدوي وهو يمسك بالقلم ويفرد أوراقه على أحد مناضده ليكتب عليه معظم قصصه . كما كان ملتقى أحبائه وأصدقائه بالإضافة إلى أنه مصدر وحي لكثير من قصصه . أما الشارع فيقول عنه البدوي « أنا أحب الشارع جداً ، فهو مصدر وحيي وإلهامي بأغلب الأفكار التي دارت قصصي حولها .. ربما لهذا السبب يراودني ذلك الشبح المخيف الذي مات به الأديب الأمريكي إدجار آلان بو ، فقد كان يشعر دائما بأنه سيموت في الشارع ، وبالفعل مات في الشارع . صحيح أن الموت واحد لكن الفارق الوحيد بين شبح الأديب الأمريكي والشبح الذي أراه أن بو وجد كرسيا في الشارع مات فوقه ، أما أنا فأشعر أني لن أجد حتى حجراً أرقد عليه » . حديث لمجلة السياسةالكويتيه بتاريخ ١٦ يناير ١٩٨٦ ، نقلا عن المرجع السابق ، ص ٦٤) . أما حياة البنسيونات فهي التي أطلعته على حياة فئات كانت تعيش في مصر في المدن لاسيما حتى الحرب العالمية الثانية وهو لون من الحياة لم يشاهده المصريون ولم يقرأوا عنه كثيرا من قبل وقد استطاع البدوي عن هذا الطريق « تصوير فساد هذه الحياة ، وانعدام الأخلاق بها ، والخيانات الشائعة فيما بينهم . وقد نقل البدوي في بعض قصصه القصيرة انطباعاته عن سلوك جنود

الإحتلال ، وإلى أى حد انعكس هذا السلوك على أخلاق بعض المصريين والمصريات . ومن ثم وجد البدوى مجالا خصبا لتصوير قطاع من الحياة المستترة والغريبة على مجتمعنا ، ومايدور فيها بعيدا عن أعين العاديين من الناس وبخاصة الطبقات الكادحة التى لا تعلم عن هذه الأماكن شيئا » (اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، ص ٢٢٨) .

بالإضافة إلى ذلك هناك محور مشترك هو علاقة الرجل بالمرأة : يقول محمود البدوى « إننى أحس بالحرمان مع المرأة فى وجودها وغيابها ، لا شبع لى ولا ارتواء .. إننى أحب الجمال وأعبده إلى حد القداسة ، والمرأة الجميلة تهز مشاعرى . لقد عشت فى البنسيونات ، وطالت فترة عزوبتى ، وقمت برحلات عديدة ، وواجهت المرأة وعرفتها جيدا (محمود البدوى عاشق القصة القصيرة ، ص ٤٢ - ٤٣) . ويقول فى قصته « الذئاب الجائعة » على لسان الراوية : حتى الحيوانات لها رفاقها فى الأجم ، حتى الشوارد لها قرناؤها فى البرارى ، حتى الطيور لها رفاقها فى الأيك ، حتى العجماوات والحشرات لها رفاقها فى ظهر الأرض وفى أعمق طبقاتها ، فلِم ينفرد ؟ كل ما فى الحياة يبغى رفيقا ، فلِمَ يعيش وحيدا ولم يتعذب ؟ خلقت المرأة للرجل وخلق الرجل للمرأة ، ولابد أن يتلازما . (محمود البدوى ، الذئاب الجائعة ، دار روز اليوسف القاهرة ، الكتاب الذهبى ، ٢٣، ١٩٥٤ ، ص ١٥٧ - ١٥٨) .

غالبا ما تكون رواية القصة عند محمود البدوى بضمير المتكلم فهى أشبه بالاعترافات ، كأنما راويها مأزوم يريد أن يُفضى بما يثقله إلى آخر ، فضلا عن أنهاأسلوب فنى لمضاعفة الإيهام بصدق ما يرويه الراوى . وقد ترتب على ذلك أن يكون الفعل الماضى هو الزمن الرئيسى للقصة ، فالأبطال لا يحلمون بقدر مايسترجعون أحداثا مرت بهم .

كذلك كثيراً مايختارمحمود البدوى شخصياته من ذوى العاهات - كما لاحظ سيد النساج بحق - الأعمى والأعرج والمشلول وقبيح الوجه والدميمة ممن يشعرون بأنهم غير طبيعيين ، ومن يحسون بأنهم يعيشون فى وحدة وأن أشياء معينة تنقصهم ، وكأنه يريد حينما يجعل محيط تفكيرهم الجنس ، أن يعوضهم عن شىء افتقدوه . إحساسهم العارم بالنقص ورغبتهم الكامنة فى محاولة تعويضه وتخطية أو تناسيه ، يقودهم إلى

إبراز قدرتهم ووجودهم فى هذا الشىء الآخر « الجنس » ، ليكشفوا عن قدرتهم على مواجهةالحياة وصلابتهم وتخطيهم للعقبات وعزمهم على إخضاع الآخرين أو الأخريات . ففى « الأعرج فى الميناء » البطل مهندس أعرج ، وفى « جسر الحياة » البطل كذلك مهندس أعرج ، وفى « الأعمى » الشيخ سيد أعمى ضرير ، لكنه يقتنص الفرصة ليدخل الفتاة الحقل ويقضى معها رغبته عنوة (اتجاهات القصة المصرية ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥) . وعلى الطرف الآخر نجد أن بعض شخصيات محمود البدوى فيهم جسارة القلب وقوة الشخصية على نحو ما نقرأ فى قصة « الشيخ عمران » من مجموعة « العربة الأخيرة » أما ماينتظر معظم هذه الشخصيات فهو مصيرها المأساوى مثل « نعمان » فى قصة « فى القرية » بعد إقباله على المرأة واستمتاعه بالجنس أصابه المرض واقتيد إلى السجن ، بينما المرأة - أو الحياة - تسير سيراً طبيعيا دون أن يمسها أدنى أذى . وكذلك « الشيخ سيد » فى قصة « الأعمى » انتهت حياته بأن رجمه الأطفال بالحجارة ، ثم وجدوه قتيلا على قارعة الطريق .. فإذا كان الجنس والمرأة هما عنصرا البقاء والتجدد والحياة ، فإن الموت هو النقيض لذلك كله . وكما أن الجنس والحياة والمرأة حتمى تواجدها وضرورى ، فإن الموت هو الآخر حتمى وجوده (المرجع السابق ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦) .

كذلك فإن من سمات القصة البدوية المصادفة (محمود البدوى عاشق القصة القصيرة ، ص ١٢٥) ، والمفاجأة (المرجع السابق ، ص ١٤٠) .

وهكذا نجد أن محمود البدوى قد كرس حياته للقصة القصيرة ، وقصر إذاعته لهاعن طريق الكلمة المطبوعة صحافة أو كتابة ، دون أن يلهث وراء الإذاعة أو التليفزيون أو السينما مع أن كثيرا منها يصلح لهذه الوسائط الجماهيرية ، فقط لو كان لديه موهبة العلاقات العامة ، أو وكيل يتولى ترويج أعماله على نحو ما يفعل زملاؤنا الأدباء فى الغرب وخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية .

ولئن كان بعض الأدباء يعلنون أن كتابة القصة عندهم ضرورة بيولوجية مثل الطعام والنوم والإفراز ، فإن البدوي يعلن سببا لم يسبقه إليه أحد حين يقول : إننى أكتب لنفسى ، أننى بالكتابة أدفع عن نفسى الخوف ، الخوف من شىء مجهول لا

أعرفه ولا أستطيع أن أحدد مداه .. فحين تنتابنى ساعة الخوف من شىء مجهول أفكر فى كتابة قصة ، وبعد كتابة القصة أشعر براحة لا حدود لها . (المرجع السابق ، ص ٦١-٦٢) معنى هذا أن محمود البدوى كان شعاره :

أنا خائف إذن أنا كاتب قصة

وأنا كاتب قصة إذن أنا موجود

الدكتور يوسف عز الدين عيسى

حياته : جدل بين العلم والأدب

وإبداعه : حيرة بين المسموع والمطبوع

« حاول أن يأخذ كتابا من الكتب القلائل التى بقيت فى غرفته ، لكنه عدل عن هذه الفكرة . شعر بخدر يسرى فى جسده . لقد تم تنفيذ حكم الإعدام فيه . فى هذه اللحظة بدأت ترن جميع الأجراس التى فى البرج ، بل وجميع الأجراس التى فى المدينة ، وساد هرج فى جميع أنحاء البرج ، وهرع إلى الغرفة عدد هائل من الموظفين ، فاكتظت بهم الحجرة والمكان الذى أمامها ، وأقبل رجلان يرتديان ملابس السهرة السوداء ، وشقا طريقهما بين جموع الموظفين المحتشدة ، واتجها نحو جثة «ميم » فحملاها ، وصاح أحد موظفى البرج فى غضب موجها حديثه للرجلين : كيف نفذ فيه حكم الإعدام ؟ وبأية وسيلة قُتل ؟ فقال أحد الرجلين : لقد نُفذ فيه حكم الإعدام حزناً » (د . يوسف عز الدين عيسى ، الواجهة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، صفحات ٣٢٤ - ٣٢٥) .

تلك خاتمة « م » بطل رواية « الواجهة » للدكتور يوسف عز الدين عيسى الذى ولد فى الثامن والعشرين من يوليو عام ١٩١٤ . وكان والده يشغل وقتئذ منصبا كبيرا فى شركة أجنبية مركزها الرئيسى الفيوم حيث ولد ، واختار الوالد لمولوده هذا الاسم المركب : يوسف عز الدين . إلا أن الوالد مالبث أن غادر الفيوم بعد شهور قلائل ، فأمضى يوسف عز الدين طفولته وصباه بموطنه الأصلى فى قرية العصلوجى بمديرية الشرقية حيث ظل والده عمدتها أربعين عاما متواصلة حتى وفاته .

وقد أبدى الصبى يوسف عز الدين شغفه بالقراءة منذ التحاقه بكتّاب الشيخ محمد راشد بالقرية حيث تعلّم مبادىء القراءة والكتابة ، فكان يقرأ بنهم كل مايقع فى يده من كتب والده الذى كان شغوفاً بالأدب لاسيما الشعر ، كماكان مشتركا فى بعض المجلات الأدبية كالهلال والمقتطف .

ثم التحق بمدرسة الزقازيق الابتدائية الأميرية أى الحكومية . ويقول د. يوسف عز

الدين عيسى - فى سيرته الذاتية المخطوطة والتى بعث بها لكاتب هذه السطور بمناسبة كتابة هذه الدراسة عنه - إن الإلتحاق بالمدارس الابتدائية الأميرية فى ذلك الوقت كان يتطلب اختباراً للقبول ، وقد كان ترتيبه الأول فى هذا الامتحان . كما كانوا يعقدون امتحانات في مواد خارج نطاق المناهج المقررة ويمنحون جوائز للمتفوقين فيها ، وقد حصل الصبى يوسف عز الدين عيسى على أعلى درجة فى المواد العلمية فكان له الحق فى جائزة ، فخيروه بين ساعة منبه وكتاب ، فاختار الكتاب ، وكان كتاب « الأدب والدين عند قدماء المصريين » .

ومن فرط شغفه بالقراءة يقول إنه فى مرحلة الدراسة الثانوية كان إذا رأى مجموعة من الناس تبدو عليهم البهجة تعجب قائلا لنفسه : كيف يبتهج هؤلاء الناس وليس معهم كتاب ، وكان إذا رأى أحد السعاة يحمل على كتفه صندوقا خشبيا فرح متوقعا أن يكون بداخله كتاب جديد يوزعونه عليهم .

وفى إحدى أجازات الصيف وصله خطاب من المدرسة لتحديد نوع الدراسة التى عليه أن يختارها فى السنتين الأخيرتين للتعليم الثانوى وهما الرابعة والخامسة فى ذلك الوقت ، هل هى الدراسة العلمية أو الأدبية ، فأخذ الورقة ، وعلى حافة إحدى نوافذ المنزل كتب « علمى » بهدف ضمان درجات أعلى فى المجموع لتفوقه فى الرياضيات .

وبعد حصوله على البكالوريا (الثانوية العامة الآن) التحق بمحض اختياره بكلية العلوم ، فقد كان شديد الإعجاب بالدكتور على مصطفى مشرفة الذى كان يقرأ له وعنه فى الصحف التى رسمت له فى ذهنه صورة أسطورية ، حيث كان معروفا عنه أنه أحد خمسة فى العالم فى ذلك الوقت يفهمون النظرية النسبية للعالم الألمانى دكتور ألبرت أينشتاين ، كما أن اسمه يرد فى المراجع الأجنبية كأحد الرياضيين العالميين .

وعقب تخرجه مباشرة عُين معيداً بالكلية . وفى هذه الفترة بدأ ينشر فى مجلة الكلية موضوعات تناسب جمهور قرائها من طلبة الكلية . ثم بدأ ينشر قصصا قصيرة منها « خطاب إلى الله » و « شجرة الياسمين » اللتين نشرهما فيما بعد فى مجموعته

القصصية « البيت » (دار المعارف ، ١٩٩٣) . كما نشر أولى مسرحياته على صفحات هذه المجلة ، وتولى الأستاذ محمد فتحي إخراج تلك المسرحية إذاعيا . وكانت هذه بداية مشوار طويل للدكتور يوسف عز الدين عيسى مع الإذاعة التى كتب لها عدة أعمال درامية منها « عشاق الخيال » ثم « الرياح البنفسجية » ثم « عاشقة الذكريات » . وفى الوقت نفسه نشر فى مجلة « الراديو المصرى » التى كانت تصدرها الإذاعة المصرية قصتىّ « دنيا الحمير » ثم « فراشة تحلم » التى أعاد نشرها فى مجموعته القصصية « ليلة العاصفة » (كتاب اليوم ، أخبار اليوم ، ١٩٨٤) . كما أعاد نشر قصص « خطاب إلى الله » و « جماعة من المساكين » و « شجرة الياسمين » فى مجلة روز اليوسف . وفى الوقت نفسه توالت أعماله الدرامية فى الإذاعة جنبا إلى جنب مع نشر قصصه .

ويرى يوسف عز الدين عيسى أنه وقع فى خطأ جسيم أضر به ضرراً بالغا ، إذ أنه بسبب تشجيع الإذاعة له بإذاعة جميع أعماله الدرامية التى تصلها منه على الفور ، أولى الإذاعة من الوقت والاهتمام أضعاف ما منحه للنشر ، ويعلن أنه كان من الأصوب التركيز على نشر الكتب ، ثم تحويل المنشور إلى مسموع بعد ذلك كما فعل غيره من الكتاب ، فإذا كانت الأعمال الإذاعية أكثر انتشاراً فإن الكتاب المقروء أطول عمراً .

ولم يقتصرنشاط الشاب يوسف عز الدين عيسى على كتابة القصة القصيرة والدراما الإذاعية » ، بل إنه ساهم فى كتابة أغانٍ اختيرت جميعها ضمن « مختارات الإذاعة » واشترك فى تلحينها عدد من كبار الملحنين فى ذلك الوقت مثل « أحمد صدقى » و« محمود الشريف » . من بين هذه الأغانى أغنية « الفراشة » التى ورد مطلعها فى رواية « العسل المر » .

فراشة بين الروض هايمه   على نسيم الليل عايمه
تشكى ومين راح يسمعها   ما دامت الأزهار نايمه

بالإضافة إلى ذلك فإنه ساهم فى كتابة أوبريت لم يُقدَّر لها التنفيذ ، إنما لَحن الموسيقار محمود الشريف أغنيتها الإفتتاحية وغنتها المطربة الشابة فى ذلك الوقت

« لوردا كاش » .

وهكا تضاءل النشر وتضاعفت الأعمال الإذاعية . وكرد فعل يما يبدو لهذا الوضع غير المتوازن نشرت مجلة الراديو المصرى التى كانت تصدرها الإذاعة فى ذلك الوقت قصة قصيرة بعنوان « دنيا الحمير » تصور فيها مؤلفها ، تلك الحيوانات الوديعة الصابرة ، قد بدأت ترتقى حتى أصبحت غاية فى الذكاء ، فى حين أنّ الإنسان الذى عذب جميع المخلوقات بما فيهم الآدميون أهل جنسه ، قد أخذ يفقد ذكاءه . ولوحظ ارتقاء الحمير عندما رأى أحد الناس حمارة واقفة أمام المرآة تتأمل وجهها وتدير رأسها يمينا ويساراً لترى منظرها فى أوضاع مختلفة . وانتهت هذه المأساة البشرية بأن فقد الإنسان القدرة على النطق فأصبح ينهق ، بينما التقطت الحمير اللغة من الذين يركبونها . وبعد فترة ثارت الحمير على الإنسان ، وأراد أحد الحمير أن يشتم رجلا فقال له : أسكت يابنى آدم ، كما نشتم نحن من لايعجبنا من الناس فتقول له : أسكت يا حمار . وانتهت القصة وقد أصبحت الحمير هى التى تركب الإنسان وتحكم العالم قائلة : كان ينبغى أن يحدث هذا منذ أمد بعيد .

وتُعتبر هذه القصة المبكرة نموذجا جيدا لما سيكتبه يوسف عز الدين عيسى من قصص وروايات فيما بعد من حيث الخصائص المميزة لأدبه وفى مقدمتها الشكل الفانتازى ، والموضوع النقدى الساخر .

وعندما اكتشف يوسف عز الدين عيسى أن إحدى الشركات السينمائية سرقت قصته هذه بتفاصيلها وحوارها دون إشارة إلى مؤلفها وحولّتها إلى فيلم سينمائى بعنوان « البنى آدم » ، فقد دفعته هذه السرقة إلى نشر سلسلة من المقالات فى مفكرة الأهرام عام ١٩٧٧ تحت عنوان « مع الفكر والخيال » لخص فيها العديد من أعماله القصصية والإذاعية ليهشّ عنها - على حد تعبيره - اللصوص الذين يحومون حولها .

إلى جانب تأرجح د . يوسف عز الدين عيسى بين الأدب الإذاعى والأدب المكتوب ، فإنه كان يعانى صراعا من نوع آخر . لقد كان يشعر بالفرحة حين يرى قصة له منشورة فى مجلة أو مسموعة فى الإذاعة . ثم شعور آخر مضاد بالقوة نفسها : ذلك

ألا يكون قد سمعها أو قرأها أحد زملاء كلية العلوم الذين يعتقدون أن الأدب عدو العلم ومضاد له ويستحيل أن يتلاقيا . وفى الوقت نفسه كان منساقا إلى أن يكتب مالا يريد - أى الأدب المسموع - ولا يكتب ما يريد - أى الأدب المقروء . فقد كان يعذبه إدراكه أن ما يكتبه للإذاعة - على حد تعبيره - يضيع مع الرياح ويختفى كما تختفى الأشباح ، أما ما يراه منشوراً فهو باق على مر السنين . فيحاول التركيز على النشر ، لكنه - مع ما يلقاه من حفاوة أدبية ومادية من الإذاعة - يجد نفسه مسوقا إلى الكتابة لها . وهكذا تضاعف تمزقه بين الكتابة الأدبية ونظرة زملائه بكلية العلوم لما يكتب ، وبين الكتابة للإذاعة والنشر ، وذلك فى الوقت نفسه الذى كان يبذل فيه الجهد المضنى فى المجال العلمى الذى ظل موفيه حقه من الاهتمام طوال حياته ، وواصل نشر بحوثه العلمية فى أرقى المجلات العلمية العالمية ولم يسمح أبدا أن تكون كتاباته الأدبية فى أى وقت من الأوقات على حساب تحصيله العلمى . وقد حدث ما توجس منه يوسف عز الدين عيسى ، فإن كثيراً مما أذيع ضاع أو مُسحت شرائطه ، أما ما نشره مطبوعا فهو متاح لمن يريد الأطلاع عليه .

وقد توالت أعمال يوسف عز الدين عيسى الدرامية وتنوعت تحت ضغط طلبات الإذاعة ، فكتب فى مجال أدب الطفل تحت عنوان « بنوره الأميرة المسحورة » بنفس الطابع الفانتازى الذى اتسمت به أعماله الأخرى حيث تمتزج الحقائق العلمية المبسطة مع الخيال الذى يحطم الفواصل بين عالمى الأرض والسماء ، والموت والحياة ، والحيوان والإنسان .. وكان يتولى إخراج هذه القصص الإذاعى لمعروف محمد محمود شعبان أو بابا شارو .

وكان يوسف عز الدين عيسى قد أتيحت له الفرصة لزيارة الإسكندرية ، فأعجب بهاإعجابا شديداً لجمالها وهدوئها ونظافتها وقتئذ . لهذا عندما أنشئت جامعة فاروق الأول (جامعة الإسكندرية الآن) طلب نقله إليها ، مما أثار تعجب من يعرفونه لتركه العاصمة بمحض اختياره .

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ورفع الحظر عن إرسال البعثات ، اختير يوسف عز الدين عيسى فى إحدى تلك البعثات للسفر إلى انجلترا للحصول على الدكتوراه فى

علم الحشرات بجامعة شفيلد . وهناك عاش حياته المزدوجة : مجهود علمى مُضْنٍ ، ومواصلة كتاباته وتمثيلياته الإذاعية التى كانت تذيعها له إذاعة لندن العربية . يقول يوسف عز الدين عيسي عن تلك الفترة من حياته « كنت أشعر عند كتابة العمل الأدبى بين فترات طويلة من الانغماس فى البحث العلمى ، كأنه نوع من الراحة ، أشبه بفترة تناول القهوة أو الشاى » .

وهناك اكتشف الفرق الشاسع بين تقاليدهم وتقاليدنا ، وفى مقدمتها عدم الفصل - الذي عاناه فى مصر - بين العلم والأدب . فقد جلس ذات مرة يتناول الشاى مع أستاذ آخر لا يعرفه أثناء شربهما الشاى ، فإذا الرجل يحدثه حديث الخبير العارف بالإدب الانجليزى حتى ظنه أحد أساتذة كلية الآداب ، ثم اكتشف أنه رئيس قسم الكيمياء الحيوية والحائز على جائزة نوبل فى الكيمياء . وهكذا تخلص من هذا التمزق الذى كان يعانيه فى مصر ، وازداد إيمانا - على حد قوله - بأن الأدب يجعل العلم أكثر وضوحا ، والعلم يجعل الأدب أكثر عمقا ، وأن الجمع بينهما ميزة تدعو للفخر وليس للخجل . وقد ازداد الدكتور يوسف عزالدين عيسى يقينا بوحدة الأدب والعلم - لاتناقضهما - عندما رشح من بين ثلاثين أستاذا للذهاب إلى الولايات المتحدة الأمريكية للقيام بالتدريس وإجراء البحوث العلمية . فعندما قدمه أمين المجلس الأعلى للعلوم إلى اللجنة الأمريكية التى ستختار أحد المرشحين لهذه المهمة بأنه « أحد أدبائنا البارزين » ، أبدى يوسف عز الدين عيسى استياءه لهذا التقديم ، فليس هناك مايدعو لذكر الأدب ، فهم قادمون لاختيار أستاذ فى علم الحشرات ، وهذا التقديم من شأنه أن يحرمه من السفر . فإذا بمحدثه يفاجئه بقوله : بل لقد اختاروك أنت بالذات بسبب هذا التقديم .

وكما انتهى الصراع بين الأدب والعلم فى حياة د . يوسف عز الدين عيسى إلى هذا التصالح الجميل فقد انتهى كذلك الصراع بين الأدب الإذاعى والأدب المطبوع إلى الانحياز نهائيا إلى الكتاب بعد أن قدم نحو أربعمائة عمل درامى للإذاعة . واتجه أديبنا العالم نحو الإسراع بنشر مؤلفاته .

ولقد حصل الدكتور يوسف عز الدين عيسى خلال مسيرته الأدبية على العديد من الجوائز منها : الجائزة التشجيعية فى الدراما بجميع أنواعها : المسرحية والإذاعية والتليفزيونيه وذلك عام ١٩٧٥ ، وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٨٧ وهو أستاذ العلوم ، مما ذكرنا بعلمائنا الأدباء أمثال الدكتور محمد كامل حسين والدكتور حسين فوزى والدكتور أحمد زكى وغيرهم ممن جمعوا باقتدار بين الأدب والعلم . كما أنه حاصل على الميدالية الذهبية لجامعة الإسكندرية ، ودرع التقدير من كلٍّ من وزارة الثقافة ، ومحافظة الإسكندرية ، وجامعتى الإسكندرية وطنطا ، وكلٍّ من الإذاعة والتليفزيون . ودرع سابع من الهيئة العامة لقصور الثقافة ، إلى جانب وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى مرتين ، ووسام الجمهورية من الطبقة الثانية .

أما كتبه المطبوعة حتى الآن فهى تسع روايات ، ومجموعتان قصصيتان ، ومجموعة مسرحيات ذات فصل واحد على النحو التالى : ليلة العاصفة (١٩٨٤) و البيت وقصص أخرى (١٩٩٣) مجموعتان قصصيتان ، نريد الحياة ومسرحيات أخرى (١٩٨٥) مجموعة مسرحيات . أما الروايات فهى : الرجل الذى باع رأسه (١٩٧٩) ، الواجهة (١٩٨١) . ثلاث وردات وشمعة (١٩٩١) ، لا تلوموا الخريف (١٩٨٩) العسل المّر ، التمثال ، عين الصقر ، نشرت فى مجلد واحد عام ١٩٩٤ ، الأب (١٩٩٦) ، عواصف (١٩٩٦) .

* * *

ورواية « **الرجل الذى باع رأسه** » تذكرنا على الفور بأسطورة فاوست التى تناولها أكثر من أديب من أبرزهم الشاعران كريستوفر مارلو الانجليزى وفولجانج جوته الألمانى ويوجين أونيل المسرحى الأمريكى معبرين عن ضياع الإنسان الغربى المعاصر بين شتى المذاهب ، وكذلك محمد فريد أبو حديد فى مسرحيته عبد الشيطان التى نشرها عام ١٩٤٥ مصورا فيها علاقة الشعب المصرى بحكامه وقتئذ .

وينبه الأستاذ مهدى بندق فى مقال له بعنوان « مواجهة الشر الكونى فى روايات يوسف عز الدين عيسى » إلى أنه ينفرد بين هؤلاء جميعا بتصويره الشيطان فى هيئة

بشرية هى « جابر العجبانى » الذى يتقدم بمنطق التاجر العصرى ليشترى رأس فنان موسيقى مغمور مقابل أن يمنحه الشهرة والمجد والمال ... وبقدر مايتمسك رمزى عبد الحميد بحقه فى امتلاك رأسه حتى الموت ، يتمسك جابر بما يراه هو حقا له أى الاستحواذ على الرأس الذى دفع ثمنه ، وحتى حكم المحكمة الذى جاء فى صالح رمزى لايثنى الشرير عما أراد ، فلابد أن يقتنص الرأس لحظة الموت ، لكن الفنان يفلت منه بالجنون فيسلمه رأسا بلا عقل . بهذا ينتصر الفنان على التاجر ويصبح الجنون هو السبيل الوحيد للفرار من شرور هذا العالم .

ويتأكد الإتجاه الرمزى الفانتازى عند يوسف عز الدين عيسى فى روايته « **الواجهة** » حيث يقذف بطله « ميم » إلى مدينة لا نعرف لها إسما ولا هوية ، كل سكانها محكوم عليهم بالإعدام ، يعيشون فى شارع نظيف لا دنس فيه ولا خطيئة . فهم أبرياء مظلومون بقدرهم الذى حكم عليهم به مالك المدينة . ولقد قيل للبطل إنه ماجاء إلى هنا إلا من أجل البحث عن الحقيقة ، لكن أيامه تضيع فى الدوران اليومى فى طاحونة هى وسيلته الوحيدة للحصول على قوته ، وهو فى سبيل ذلك يلقى العذاب والسخرية والهوان والضرب بالسياط من أجل الحصول على مايكفى بالكاد غذاءه وأجر مسكنه ، وإزاء ارتفاع الأسعار المجنون يصبح ما يحصل عليه من قروش قليلة أقل مما هو ضرورى للوفاء بالتزامات معيشته ، وتدفعه معاناة الوحدة إلى الزواج ، والزواج يؤدى به إلى الأبوة ، فتشتد معاناته فى سبيل أن يلبى احتياجات الزوجة والأطفال . وفجأة يكتشف « ميم » باباً خلفياً للواجهة النظيفة يدخل منه الجميع إلى عالم دنس ملىء بالجرائم كالسرقة والزنا . وتفشل كل محاولات اجتذابه إلى هذا العالم الموبوء بالشر . عندئذ يرسل إليه « مالك المدينة » بمن يذكّره بمهمته المقدسة « البحث عن الحقيقة » . ويموت طفلاه أثناء بحثه ، ثم تموت زوجته . وهناك غرفة التأمل فى مبنى الأربعين طابقا ، لا بد للباحث عن الحقيقة من الصعود إليها . وبينما يستخدم الموظفون - الذين ماوُجدوا فى هذا المبنى إلا لخدمة الباحث عن الحقيقة - المصعد الكهربائى ، فإن سيد المبنى « الباحث عن الحقيقة » يُحرم من هذه الميزة التافهة فيصعد على قدميه .

وأخيرا يموت هو نفسه دون أن يصل إلى السر أو يعرف الحقيقة . وبينما يلقى به فى « **البالوعة** » نرى شابا فى مثل هيئة « ميم » حين قدم إلى هذه المدينة أول مرة ، وهو يتساءل عن سبب وجوده هنا ، فيقال له ما قيل لسلفه : لأنك مكلف بالبحث عن الحقيقة .

وهكذا يتآمر على « المكلف بالبحث عن الحقيقة » الفساد والغباء والروتين والبيروقراطية بحيث تقضى على أولاده وأسرته ثم عليه فى النهاية ، بينما يتربص المصير نفسه لصاحب الدور التالى . وهكذا يناقش يوسف عز الدين عيسى فى قناعه الروائى الوجود الإنسانى ميتافيزيقيا واجتماعيا .

* * *

ويواصل يوسف عز الدين عيسى تقديم نظرته التشاؤمية عن الإنسانية فى قالبه القصصى الرمزى والفانتازى فى قصة « **نور الشفق** » حيث يقدم لنا قرية ظالمة لا يعرف أهلها مكانا للحب بينهم . فيلجأ طبيب القرية إلى حيلة بريئة هدفها الخير ، حين يحرض الممرضة على إذاعة إشاعة تقول إن جميع المواليد قد اختلطوا ببعضهم فى مستشفى القرية ، حتى لم يَعُد أحد يعلم ابن من هذا وابنة من هذه . ونتيجة لتلك الإشاعة ثار أهل القرية على الطبيب والممرضة ، ثم رأوا أن الخير فيما اختاره الله .

وما دام الأمر قد حدث على هذا النحو فليعامل كل واحد منهم جميع الأبناء على أنهم أبناؤه . وهكذا سادت سنوات كلها محبة وسلام . حتى إذا هم شاب أن يتزوج فتاة أحبها صارحتهما الممرضة أنهما شقيقان محرمان على بعضهما . لكن الطبيب حين رأى قلبين برئيين مهددين بالحرمان من تحقيق رغبتهما المشروعة اعترف لمرضته أن ما « حدث » لم يحدث ، وأن اختلاط الأطفال كان محض اختلاق منه قصد به خير الجميع ، وأن كل أب هو أب لأطفاله الذين لديه حقا وصدقا . وما أن علم الشابان بالحقيقة حتى سارعا بإذاعتها ليتزوجا . وعندما يعلم أهل القرية بما كان ، ويطمئن كل والد إلي أن من بحوزته هم أبناؤه الحقيقيون ، فإن كلا منهم يعود سيرته الأولى : أنانيا لا يحب سوى من يملك .. واشتعلت النار فى القرية من جديد (يوسف

عز الدين عيسى ، ليلة العاصفة ، كتاب اليوم ، أخبار اليوم ، مارس ١٩٨٤ ، نور الشفق ، صفحات ٦ - ٤٣) .

كذلك تتماس قصص يوسف عز الدين عيسى مع أدب الخيال العلمى ، فهو يجعل من الخيال العملى مجرد قناع لأفكاره الفلسفية على نحو ما نقرأ فى تمثيليته « **فراشة تحلم** » التى تمتزج فيها الحقائق العلمية البسيطة بالخيال فى قصة تشبه ألف ليلة وليلة والتى أذيعت من إذاعة القاهرة عام ١٩٤٣ ، وأعيدت صياغتها للقراءة ونُشرت بمجلة العلم فى أول يونيو عام ١٩٧٦ ثم نشرت فى مجموعته القصصية « ليلة العاصفة » عام ١٩٨٤ . وفيها تخيل مجموعة من الكائنات : فراشة وجرادة وغراب وهدهد وأرنب ... تتنبأ بظهور الإنسان بعد ملايين السنين ، وأنه عندما يظهر سيكون المخلوق الوحيد التى يتفنن فى ابتكار طرق جهنيمة لتعذيب بنى جنسه حتى يفنى من الوجود ، ولن يتبقى فى النهاية على الأرض إلا تلك المخلوقات ، وتعود الدنيا كما كانت خالية من الإنسان . وسنجد أن فكرة الدورة التى تقوم عليها هذه التمثيلية من الأفكار المبكرة التى ستتردد فى أدب الخيال العلمى فى أدبنا العربى الحديث فيما بعد .

أما تمثيلية « **رجل من الماضى** » التى أذيعت من البرنامج الثالث بإذاعة لندن عام ١٩٥٠ ، فهى قصة رجل فى نحو الخامسة والأربعين من عمره ، متزوج وله ثلاثة أطفال ، أصيب بالسرطان ولا يُرجى شفاؤه . اقترح بعض أحبائه أن يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث يتم تبريده وحفظه فى قالب من الثلج لمدة معينة على أمل أن يُكتشف علاج للسرطان فيما بعد فيخرجونه من قالب الثلج لعلاجه فيصبح سليم البدن ويواصل حياته بعد ذلك .

يظل الرجل فى قالب الثلج نحو خمسين عاما عندما اكتُشف علاج سريع للسرطان فيخرجونه من قالب الثلج ويتم علاجه ويعود إلى وطنه الذى يراه وقد تغير كل شىء فيه وضاعت معالم الأماكن التى كان يألفها ويصبح همه البحث عن أفراد أسرته الذين لم يكن عندهم آمل فى عودته للحياة . وفى النهاية يعلم أن زوجته توفيت منذ زمن بعيد ، كما توفى اثنان من أبنائه ، فيذهب ليرى قبرهما وقبر زوجته ، ويواصل البحث عن الإبن الثالث ، ليجده فى النهاية وقد أصبح أكبرسنا منه وأكثر خبرة بالحياة . ثم

يموت الإبن فيجد ذلك الرجل أن حياته قد أصبحت بلا معنى وأنه يعيش فى عالم غريب عنه غير مألوف لديه فيتخلص من حياته .

وسنجد أن هذه الفكرة - فكرة تبريد الأجساد لفترة معينة إلى حين تهيؤ الظروف التى يمكن الاستفادة منها عند إعادتها إلى وضع الحياة الكاملة - فكرة رائدة فى أدبنا الحديث ستتكرر عند كتّابنا الذين تخصصوا فى أدب الخيال العلمى وذلك بطريقة أكثر تفصيلا وإقناعا فنيا وإيهاما علميا على نحو ما سنرى عند نهاد شريف فى روايته « قاهر الزمن » وذلك نتيجة للتطورين العلمى والأدبى .

وتكرر فكرة قلب الأوضاع فى تمثيليته « **الطوفان** » التى أذيعت عام ١٩٦٠ ، ثم حُولت إلى صورة مقروءة ونشرت بمجلة العلم بتاريخ أول نوفمبر ١٩٧٦ ، كما نُشرت فى مجموعته القصصية « البيت » عام ١٩٦٣ ،، ففى هذه التمثيلية ستصل الأمور بالبشرية ليس فحسب إلى وقف زيادة السكان كما نحاول الآن ، بل وإلى إنشاء أجهزة ووضع تشريعات الهدف منها إفناء أكبر عدد ممكن من الناس بسبب ماستصل إليه البشرية من الزحام .

كما أننا نجد فى هذه التمثيلية فكرة « فلك نوع جديدٍ » كأمل لمواصلة البشرية وجودها وإنقاذ النخبة مما ستتعرض له حضارتنا من تدمير وفناء ، وهى فكرة ستتردد كذلك فى أدب الخيال العلمى على نحو مافى رواية « الطوفان الأزرق » للكاتب المغربى » أحمد عبد السلام البقالى » ، وفى رواية « سكان العالم الثانى » ، لنهاد شريف . ولهذا فإنه بالرغم من تغلب عنصر الفانتازيا على الجانب العلمى عند الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، وعدم إقناعنا فنيا وعلميا تبعا لذلك بكثير مما تتضمنه قصصه وتمثيلياته ، فإن له فضل الريادة فى هذا اللون من الأدب بلغتنا العربية .

* * *

وهكذا يمكن أن نضم الدكتور يوسف عز الدين عيسى إلى ذلك الركب الذى جمع بين العلم والأدب فى حياتنا الثقافية مثل الدكتور محمد كامل حسين والدكتور أحمد زكى والدكتور حسين فوزى . كما أننا يمكن أن نقرر مطمئنين إلى أن له فضل الريادة

- مع توفيق الحكيم - بالإرهاص بأدب الخيال العلمى فى أدبنا العربى الحديث بالإضافة إلى إبداعاته الأخرى التى تتميز بالإحتجاج على الوجود الإنسانى ميتافيزيقيا واجتماعيا ، وسبيله إلى ذلك توظيف الشعر والحوار والمونولوج والحلم والرمز والفانتازيا المبطنّة بالسخرية . أما قضيته التى تؤرقه فهى الصدام بين القيم النبيلة وقوى الشر والفساد والعدوان .

مبدعون تحت الأضواء

إبراهيم رمزى
مسرحيا وشاعرا وروائيا

وُلد إبراهيم رمزى عام ١٨٨٤ بعد الثورة العرابية بثلاث سنوات – وهى التى شبَّت عام ١٨٨١ – وتوفى عام ١٩٤٩ أى بعد نكبة فلسطين بعام واحد ، وفيما بينهما ثورة ١٩١٩ كأهم حدث سياسى وقع فى مصر . وهو يجمع فى نسبه بين أصول تركية وعربية ومصرية ، كما أنه نشأ فى أسرة أشبه بالقبيلة ، كان له عشرة إخوة وخمس عشرة أختاً . وكان أبوه يتقن اللغات التركية والعربية والفرنسية ، وعندما توفى عام ١٩٠٣ كان قد خلف لأبنائه مكتبة مليئة بالكتب ، ولم يكن إبراهيم قد تجاوز التاسعة عشر من عمره . وفى مثل هذا المناخ العام والخاص شبَّ إبراهيم رمزى المسرحى والروائى والقصصى .

وقد نبَّه الأستاذ إبراهيم درديرى مؤلف كتاب "أدب إبراهيم رمزى" إلى أن هناك أديبا آخر بنفس الاسم خلط الكثيرون بينه وبين أديبنا إبراهيم رمزى ، فالأول وُلد فى الفيوم عام ١٨٦٧ وتوفى عام ١٩٢٤ عن سبعة وخمسين عام . وقد وقع فى هذا الخلط كل من الدكتور / محمد مندور والدكتور / محمد يوسف نجم وخير الدين الزِّرِكْلِى فى كتابه "الأعلام" .

وقد تلقى إبراهيم رمزى مبادئ القراءة والكتابة والحساب فى كُتَّاب القرية ، وفى السابعة من عمره إلتحق بالمدرسة الإبتدائية بمدينة المنصورة ، ثم رحل إلي القاهرة بصحبة والديه حيث استقر بحي السيدة زينب وحصل على الشهادة الإبتدائية . ودرس بالخديوية الثانوية لمدة عامين توفى بعدها والده ، فترك الدراسة ورحل إلى السودان ليعمل مترجما بالمحكمة المدنية وهو ما يزال فى التاسعة عشر من عمره . لكن إبراهيم رمزى ضاق بعمله بالسودان فاستقال من وظيفته وعاد إلى مصر حيث تزوج ، غير أنه مالبث أن عاد إلى السودان مرة أخرة . وتصادف أن زار الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده مدينة الخرطوم عام ١٩٠٥ ، فاختار إبراهيم رمزى سكرتيراً له ، حيث أظهر

نشاطاً وحباً للأدب العربي وإجادة للغة الإنجليزية ، مما دفع الإمام محمد عبده إلى توصيته بتأليف حلقات روائية في التاريخ الإسلامي ، على نحو ما ذكر إبراهيم رمزي في مقدمات رواياته التاريخية .

غير أن إبراهيم رمزي ما لبث أن مل مرة أخرى عمله بالسودان ، فعاد إلي مصر حيث حصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٠٦ ، بعدها رحل إلى بيروت ليدرس الطب بالكلية الأمريكية هناك ، وبعد عامين ونصف العام رحل إلى لندن ليستكمل تعليمه ، لكنه عاد إلي مصر بعد أن حصل على شهادة في علم الاجتماع لا الطب .

وفي مصر إتصل إبراهيم رمزي بالحزب الوطني وبالشيخ عبد العزيز جاويش الذي لمح فيه قدرة لغوية في العربية والإنجليزية فعينه مترجما بين عامي ١٩٠٩ م ١٩١٠ في جريدة "اللواء" التي كان قد أسسها مصطفى كامل زعيم الحزب عام ١٩٠٠ . وعن طريق الصحافة جاءت صلة إبراهيم رمزي بالمسرح والأدب . غير أنه ما لبث أن هجر الصحافة واشتغل منذ عام ١٩٠١ موظفا بنظارة أو وزارة المالية ، بينما كان يعمل في المساء مدرسا في إحدى المدارس التحضيرية أو الإبتدائية بلغة اليوم ، وكذلك طالباً منتسباً بمدرسة المعلمين حتى حصل على دبلوم المعلمين قسم الآداب عام ١٩٢١ ، كما حصل في عام ١٩٢٤ على شهادة في تاريخ التعاون ومبادئه من كلية مانشستر عن طريق المراسلة .

وظل إبراهيم رمزي يتقلب في مختلف المناصب الحكومية رئيسا لقسم الترجمة حيث أتيح له أن يعمل مع المترجم الأديب محمد السباعي والد الأديب المرحوم يوسف السباعي . وظل يترقى في المناصب الحكومية حتى أصبح مراقبا عاما لإدارة البعثات إلى أن أحيل إلى المعاش عام ١٩٤٤ . وقد توفي بنوبة قلبية في السابع من مارس ١٩٤٩ عن ٦٥ عاما ، ولم ينجب سوى ابنة واحدة .

* * *

ولعل أول كتاب **ترجمه** إبراهيم رمزي كان كتاب "الهلال والصليب" لمؤلفه الكاتب العثماني خليل خالد أفندي ، ونشر الترجمة على حلقات عام ١٩١٠ بمجلة "الهداية

الشهرية" التى كان يرأس تحريرها عبد العزيز جاويش . ثم اتجه بعد ذلك إلى ترجمة كتب التربية والأخلاق وآداب اللياقة وقواعد السلوك . ويبدو أنه عزم فى عام ١٩٢٥ على ترجمة كتاب الديكاميرون أو الأيام العشرة للكاتب الإيطالى "بوكاتشيو" ، نعرف ذلك من مقدمة كتبها لهذا الكتاب ونشرها فى مجلة روز اليوسف ، لكنه على الأرجح لم يقم بالترجمة . بعد ذلك انتقل إبراهيم رمزى إلى الإهتمام بترجمة الكتب العلمية ، ثم المسرحيات التى تبلغ ست عشرة مسرحية من بينها : قيصر وكليوباترة لبرنارد شو عام ١٩١٤ ، عدو الشعب للكاتب النرويجى هزيك إبسن عام ١٩٣٢ ، الملك لير لشكسبير فى العام نفسه ، ترويض النمرة لشكسبير أيضاً عام ١٩٣٣ . وعرَّب "عزة بنت الخليفة" أو "نور العين" عام ١٩١٥ ، ومثلتها جمعية أنصار التمثيل الأول مرة فى العام نفسه ، ثم طبعت فى العام الذى يليه عام ١٩١٦ ، والمسرحية للشاعر الدانمركى "هنريك إيسن" نقلها إبراهيم رمزى عن ترجمة إنجليزية لها منظومة بالشعر الغنائى للشاعر الإنجليزى إدموند فيليبس . كما مصَّر فى عام ١٩١٧ مسرحية باللغة العامية عنوانها "سياحة حمروش بك " .

ويلاحظ أن هذه الترجمات يتراوح مؤلفوها ما بين أدباء إنجليز ونرويجيين وفرنسيين وألمان وغيرهم ، كما تتوزعها عصور مختلفة ما بين شكسبير فى القرن السادس عشر حتى برنارد شو في القرن العشرين ، كما تفاوتت موضوعاتها وإن غلب عليها الجانب التاريخى . (إبراهيم درديرى ، أدب إبراهيم رمزى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٢٦) .

ولايقل نشاط إبراهيم رمزى فى **التأليف المسرحى** عن جهده فى الترجمة والاقتباس والتمصير ، ويمكن تقسيم مسرحياته بوجه عام إلى قسمين : تاريخى يستمد مادته من التاريخين الإسلامى والمصرى ، وهذه مسرحيات بالفصحى . والثانى اجتماعى وفكاهى ومعظم مسرحياته بالعامية ، ومن هذه المسرحيات :

- الحاكم بأمر الله ، عام ١٩١٥ ، أخرجها زكى طليمات ومثلتها فرقة "أبيض وحجازى" على مسرح الأوبرا ، ثم طبعت عام ١٩١٦ .

- أبطال المنصورة ، حول غزو الفرنسيين دمياط بقيادة لويس التاسع وهزيمتهم

في المنصورة ما بين عامى ١٢٤٨ - ١٢٥١ م ، كتبها عام ١٩١٥ أيضاً ، ومثلتها فرقة "عبد الرحمن رشدى فى المنصورة عام ١٩١٨ ، وكانت الرقابة هى سبب تأخير ظهورها على المسرح ٣ سنوات .

- بنت الأخشيد ، عام ١٩١٦ .

- البدوية ، عام ١٩١٨ . وتحكى غرام الخليفة الآمر بأحكام الله الفاطمى بفتاة بدوية . وقد مثلتها فرقة عبد الرحمن رشدى فى الأقاليم ثم فى القاهرة على مسرح الأوبرا فى ٦ فبراير عام ١٩١٩ .

- إسماعيل الفاتح ، عام ١٩٣٧ ، مثلتها الفرقة القومية على مسرح قصر عابدين ، وهى من فصل واحد ، وتتناول فتح السودان عام ١٨٢٠ على يد الأمير إسماعيل بن محمد على وفى عهده .

- شاور بن مُجير ، عام ١٩٣٨ ، وتتناول قصة هذا الوزير مع العاضد لدين الله آخر الخلفاء الفاطميين ما بين عامى ١١٦٠ - ١١٧١ م .

هذه بعض مسرحيات إبراهيم رمزى التاريخية ، كما شارك فى المسرح الإجتماعى والفكاهى بعدة مسرحيات منها :

- دخول الحمام مش زى خروجه ، عام ١٩١٦ ، مثلتها "فرقة عزيز عيد" فى العام نفسه .

- صرخة الطفل ، عام ١٩٢٣ مثلتها فرقة اتحاد الممثلين" عام ١٩٣٥ وأخرجها الأستاذ زكى طليمات .

- عقبال الحبايب ، عام ١٩٣١ ، وهى من فصل واحد ومنظر واحد .

- بنت اليوم ، عام ١٩٣١ أيضاً ، وهي فى ثلاثة فصول .

- أبو خونده ، عام ١٩٣٢ .

كذلك شارك إبراهيم رمزى فى فن الأوبريت فى وقت مبكر مواز لمساهمته فى

التأليف المسرحي ، فقدم للمسرح الغنائي الذى كان شائعا فى ذلك الوقت :

- أوبريت "الدرة اليتيمة" ، عام ١٩١٥ .

- الهوارى ، عام ١٩١٨ ، مثلتها فرقة جورج أبيض فى ذلك العام ، وقام سيد درويش بتلحين أناشيدها ، وقد طبعت عام ١٩٢٢ . وفى هذه المسرحية تتضح موهبة إبراهيم رمزى في الشعر والزجل .

كذلك يسجل الأستاذ إبراهيم درديرى ثلاث روايات تاريخية لإبراهيم رمزى ، منها واحدة فقط تم نشرها عام ١٩٣٦ عنوانها "باب القمر" أما الإثنتان الأخريان فقد اطلع على مخطوطة كل منها وهما "ضيف الرسول " و"ذئاب الكوفة" . هذا بالإضافة إلى كثير من القصص القصيرة التى كتبها . كما شارك فى إصدار مجلة "الأدب والتمثيل" الشهرية"عام ١٩١٦ ، والتى لم يصدر منها إلا عددان فقط . كذلك نشر كثيرا من المقالات فى صحف ومجلات تلك الفترة مثل : الجريدة والهداية والمؤيد ، وكان يكتب فى التربية والسير وإصلاح الكتابة العربية والنهوض بالتمثيل والفن السينمائى . كما وضع معجما عن " العبارات العامية" وما يرادفها بالإنجليزية عام ١٩١٠ . كذلك حقق كتاب "البيان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب" للمؤرخ المصرى المقريزى . وفى أخريات أيامه تحول إبراهيم رمزى إلى التأليف السينمائي ، فأعد عدداً من الأفلام السينمائية منها : خفايا الدنيا ، من الجانى ، المجنونة والموسيقار ، دموع اللقاء ... وغيرها .

كذلك فإنه أسهم فى حياته العملية فى الحركة التعاونية المصرية ، ونشر كتاباً مدرسياً عام ١٩٢٥ عنوانه "مبادئ التعاون" ، وكتابه " الجمهور فى التعاون الزراعي " .

ولقد تنوع **شعر** إبراهيم رمزى ما بين الشعر الغنائى التقليدى الذى اشتهر به الشعر العربى وكان يمارسه كل شعراء عصره ، والشعر الذى مارسه عند ترجمته للمسرحيات الإجتماعية والتاريخية والغنائية . وهناك أبيات قليلة فى روايتيه التاريخيتين "باب القمر و"ضيف الرسول " ، بعضها من تأليفه وبعضها منقول من مصادر قديمة . وهذا الشعر الموجود فيما ترجم وألف من مسرحيات إما فصيح أو عامى . بالإضافة إلى ما كان يتبادله مع بعض الأصدقاء من رسائل منظومة ، والقليل الذى كتبه من

شعر المناسبات ، وبعض مقطوعات عامية من الأدب المكشوف حيل بين بعض الباحثين والإطلاع عليها (المرجع السابق ، ص ١٩٦) . وكانت هناك صداقة قوية بينه وبين أحمد شوقي . وعلى أية حال فإن الشعر لم يكن المجال الأدبي الذي تميز به إبراهيم رمزي وإن كان قد مارسه ، مفهوم الشعر لديه أنه "دربة يستطيع بها أن يطوِّعه لمختلف الأغراض ، وأن يستجيب لكل من يكلفه بنظمه .. بل لا بأس من نسبة عمله إلى غيره ، لأنه في واقع أمره لايحمل شخصيته" . (المرجع السابق ، ص ١٤٣) . ومعنى هذا أنه كان شاعراً تقليدياً لانجد في شعره تجربة عاناها .

ولايختلف شعر إبراهيم رمزي المكتوب بالعامية عن المكتوب بالفصحى ، وكان التقليد الشائع في ذلك الوقت أن يبدع الشاعر بالفصحى وبالعامية – وكان شوقي في ذلك في مقدمتهم – وقد أملت على إبراهيم رمزي نماذج الغناء والطرب في أيامه "القوالب التي يصب فيها نظمه المسرح العامي ، فهو يستعمل الموَّال القصير للنقد الاجتماعي ، بنفس الطريقة المألوفة على التخت" (المراجع السابق ، ص ١٦٢) .

كذلك كانت للترجمة حيزاً محترماً في نشاط إبراهيم رمزي . وكان شأنه شأن أدباء جيله يقوم بترجمة أو تعريب : ما يثير إعجابه من أدب وفكر أجنبيين ، وما يتصور أنه يفيد القارئ العربي . وأهم البواعث على التعريب والترجمة هي الرغبة التي غلبت على الجيل كله وهي : الإصلاح " (المرجع السابق ص ١٩٣) . والمقصود بالتعريب عند إبراهيم رمزي هو الاعتماد على أكثر من كتاب في موضوع واحد ، حيث المهم هو المادة وليس المؤلف ، بالإضافة إلى عدم التقيد بالأصل المترجم عنه تماما وذلك على نحو ما فعل في كتاباته "كلمات نابليون وتاريخه " الذي يعترف أنه مجموعة مقتبسات من كتب عدة إطلع عليها . أما الترجمة فهي النقل بأمانة وعدم التصرف إلا في أضيق الحدود . ولعل من أهم سمات إبراهيم رمزي في بعض المسرحيات هي نظم بعض فقرات الحوار ، شعراً فصيحاً حينا وعاميا حيناً أخر .

وبالإضافة إلى ما قام به إبراهيم رمزي من تعريب لبعض الموضوعات الاجتماعية وترجمة لبعض الأعمال الأدبية ، فإنه قام بما يعرف بالاقتباس والتمصير . والتمصير هو نقل المشاهد والشخصيات والأحداث من بيئتها الأجنبية إلى البيئة المصرية . وذلك

على نحو ما فعل فى مسرحية "عزة بنت الخليفة" التى نقلها من بيئتها الدانمركية إلى البيئة المصرية ، واختار لها العصر الفاطمى بيئة تاريخية ، وجعل "عزة" ابنة للحافظ الخليفة الفاطمى ، كما استمد من التاريخ بعض شخصيات المسرحية .

ولئن كان حوار مسرحية "عزة بنت الخليفة" بالفصحى لأنها تاريخية ، فإن حوار مسرحية "حمروش بك" بالعامية لأنها مسرحية هزلية تهدف إلى نقد بعض المظاهر الاجتماعية ، وهى مأخوذة عن النص الإنجليزى لمؤلفها الفرنسى مسيو لابيش بعنوان Peacocks Holiday

لكن المساهمة الإبداعية التى وضعت اسم إبراهيم رمزى فى تاريخ الأدب كانت أساسا فى التأليف المسرحى ، المسرح التاريخى باللغة الفصحى ، والمسرح الاجتماعى الفكاهى باللغة العامية ، وأغلب المسرحيات التاريخية التى ألفها إبراهيم رمزى كانت تستمد أحداثها وشخصياتها وموضوعاتها من تاريخ مصر الإسلامى بصفة عامة ، وتاريخ الإخشيديين والفاطميين والمماليك بصفة خاصة ، وهو فى هذا يساير مؤلفى المسرح فى تلك الفترة الذين كانوا يحرصون على اختيار مواقف من تاريخنا العربى الإسلامى كلها بطولة وفخر وشهامة وفروسية (المرجع السابق ص ٢٤٢) .

ولئن كان إظهار مواقف البطولة محور المسرح التاريخى عند إبراهيم رمزى فإن مشكلة الحرية هى محور بعض مسرحياته الاجتماعية والفكاهية ، مثل مسرحية «صرخة الطفل» ، وهى مسرحية ليس فيها طفل يصرخ أو يهمس ، إلا أن العنوان يشير إلى الجانب السيكولوجى فى الشخصية الرئيسية « زهيرة هانم » العاطلة عن الأمومة والفارغة بلا عمل (المرجع السابق ص ٢٧١) ، ورغم أنه ألف هذه المسرحية عام ١٩٢٣ إلا أن « فرقة اتحاد الممثلين لم تقدمها على المسرح إلا عام ١٩٣٥ ، وطبعت عام ١٩٣٨ ، ولتاريخ تأليف هذه المسرحية دلالة هامة ، ذلك أنها اكتملت عملا فنيا فى نفس الفترة التى صدر فيها تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ معلنا استقلال مصر من طرف واحد ، وفى نفس الفترة التى شهدت دستور ١٩٢٣ . من هنا كان محور المسرحية « موضوع الحرية » حرية الفرد الذى يرى أن النظام السياسى كله إنما يقوم لتأصيل هذه الحرية ، بالإضافة إلى بروز الوجدان المصرى بروزاً قوياً يريد أن يكون له كيان مستقل متوازن أمام الحضارة الغربية (المرجع السابق ص ٢٩٩) .

وقد عاب على إبراهيم رمزى بعض نقاد زمانه - مثل محمد تيمور - تحوله إلى المسرح التجارى الذى يتميز بالفكاهة والإضحاك أكثر من النقد الاجتماعى الجاد ، ويهتم بمجرد العرض والتصوير أكثر من التحليل « فبعد أن أشادوا بجهده فى بناء صرح المسرح المحلى ، عابوا فسلقوه بألسنة حداد عندما خرج عليهم بتمثيلياته الهزلية فحسب ، ورثوا هذا التحول إلى خضوعه لسيطرة أصحاب الفرق التجارية التى كانت تتملق جمهرة النظارة وتنشدُ رضاءها على حساب الفن التمثيلى الجاد » (المرجع السابق ص ٣٠٦) .

ولا يخرج إطار ما كتبه إبراهيم رمزى من **روايات** عن إطار مسرحياته التاريخية ، فقد استمد موضوعاتها أيضاً من التاريخ الإسلامى ناقداً من خلالها الأوضاع الحالية ومشيراً إلى الطريق الأفضل . ويتضح ذلك من العبارات التى ذيل بها رواياته حيث يقول إنه كان يريد تصوير التاريخ الإسلامى تصويراً يؤصل به تلك القيم النبيلة الخالدة ، لكن الفترة التى عاشها - وهى الت شهدت الصراع بين المستعمر وأعوانه ، والشعب المتطلع إلى الحرية والعدل - قد دفعته إلى إنتخاب أساس ديمقراطى يتصل بالحكم وما يجب أن يكون عليه إلى جانب الفكرات الإسلامية الأخرى (المرجع السابق ، ص ٣١٢) . ومعنى هذا أن إبراهيم رمزى لم يغفل الجانب التعليمى الذى يكمن فى خلايا السرد والحدث والشخصية . ويسجل إبراهيم رمزى السبب الذى دفعه إلى إطلاق إسم "باب القمر" على أولى رواياته التاريخية ، إذ يقول فى مقدمتها : إنما سميتها كذلك لأنه اسم الباب الغربى من سور مدينة الإسكندرية الذى دخل منه قائد الفرس لما جاء لفتح مصر ما بين عامى ٦١٦ و ٦١٨ م على أثر فتحه الشام والقدس . كما يستطرد قائلا فى مقدمته إنه لايكتفى بأن تكون مصر جزءاً من العالم العربى الإسلامى ، بل يبتغى أن تكون لها اليد الطولى فى حركة التاريخ العربى والإسلامى .

ويلاحظ أن مزاجه المسرحى قد أثر على تأليفه الروائى ، فأولى اهتمامه بتصوير الملامح الخارجية لشخصياته وأزيائها ، كما أنه يصف الشخصية عند أول ظهورها على مسرح الأحداث ، أو حالتها النفسية قبل حديثها ، تماماً كما يفعل الكاتب المسرحى عندما يذكر شيئا من ذلك فيما يعرف بالتوجيهات المسرحية .

ولاشك أن اتجاه إبراهيم رمزى إلي **التأليف السينمائى** فى آخريات أيامه قد

استفاد فيه بخبرته فى التأليف المسرحى والروائى . أما علاقته **بالصحافة** فيمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل متتالية ومتشابكة : فى الأولى منها كان يحٌرر الترجمة الصحفية ، وفى الثانية كان كاتبا يقدم الثقافة العامة للقراء ، وفى الثالثة كان مدافعاً عن مكانته ككاتب مسرحى .

كذلك أشتهر إبراهيم رمزى بدعوته إلي التعاون كأساس فلسفى للحياة ومسيرة ناجحة - فى نظره - لصيانة الإستقلال السياسى واستكمال مقوماته ، وتحقيق الإستقلال الإقتصادى ، أو تخليص الإنتاجين الزراعى والصناعى والإئتمان المالى من سيطرة الدخلاء والأجانب ، ورفع مستوى معيشة معظم المصريين . وبالإختصار حل لمعظم مشكلات مصر السياسية والاجتماعية . وألف فى ذلك كتابه "الجمهور فى التعاون الزراعى" أورد فيه تاريخ الحركة التعاونية فى أوربا بوجه عام وفى إنجلترا بوجه خاص ، والمخطط على أساس علمى أو شبه علمى ، لتطبيق النظام التعاونى فى مصر . ويبدو أن الفكر التعاونى كان البديل للفكر الإشتراكى الذى كان يعتبر فكراً هداماً فى ذلك الوقت بعد إندلاع الثورة السوفيتية عام ١٩١٧ .

ويلاحظ فى هذا الكتاب أن النزعة الأدبية كثيرا ما غلبت على أسلوب الكتاب ، وأن الدعوة للإصلاح فرضت طابعها الخطابى . (المرجع السابق ، ص ٣٥٨) .

وهكذا تعددت جوانب نشاط أديبنا إبراهيم رمزى ما بين ترجمة وشعر ومسرح وقصص وفكر ، وقد فرض عليه عصره أشكاله الأدبية وموضوعاتها . وكانت قضايا مصر تؤرقه دائماً ، حيث أصبحت محور مؤلفاته المسرحية والروائية والفكرية على حد سواء .

الدكتور أحمد زكى
وأدب المقال العلمى

ولد الدكتور أحمد زكى بن محمد حسين عاكف فى اليوم الخامس من أبريل عام ١٨٩٤ فى مدينة السويس حيث كان والده يعمل موظفاً حكومياً ، غير أنه ما لبث أن انتقل إلى القاهرة عام ١٩٠٠ والصبى أحمد زكى ما يزال فى السادسة من عمره .

وكان والده رجلا مثقفا ، تعلم فى صغره فى مدرسة فرنسية ، ويمتلك فى بيته مكتبة كبيرة ، وعلى صلة بالشيخ محمد عبده يستمع إليه ويأخذ بآرائه وكثيراً ما وجد أبناؤه تعليقات له على ماكان يقرأه من كتب ، وقد توفى عام ١٩٤٣ حين كان ابنه أحمد زكى على مشارف الخمسين ، أما والدته فكانت قد توفيت وهو ما يزال شابا يدرس فى انجلترا ، وكان أحمد زكى أكبر أشقائه الخمسة : شقيقان وثلاث شقيقات .

وفى صباه أرسله أبوه إلى الكتَّاب ، لكنه لم يُطقه وتركه بعد أيام معدودات إلى المدرسة الابتدائية فى السويس أولا ، ثم فى مدرسة عباس الابتدائية بالقاهرة . وفى المرحلة الثانوية درس فى التوفيقية الثانوية ، وكان الجناح الأيسر لفريق كرة القدم بها.

وحصل على البكالوريا عام ١٩١١ ، وكان ترتيبه الثالث عشر على القطر المصرى ، ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا حيث زامل مجموعة من الطلبة أصبحوا من قادة الفكر فى مصر فيما بعد ، وألفً بعضهم - وهم على وشك التخرج - « لجنة التأليف والترجمة والنشر » ، التى أصبحت أهم مؤسسة وطنية لنشر المؤلفات الثقافية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين ، وكانت قد اختارت - ضمانا للنجاح - أن تبدأ بالكتب المدرسية ، فعهدت بترجمة كتاب « مبادىء الكيمياء » إلى أحمد زكى وأحمد الكردانى ليترجماه ليصبح المرجع الأول بالعربية لطلبة الكيمياء لفترة طويلة .

وعمل أحمد زكى بالتدريس فى أول الأمر ، ثم ناظراً لمدرسة وادى النيل الثانوية بباب اللوق بالقاهرة ، وكان صاحبها وهبى باشا والد الفنان يوسف وهبى ، ومكانها اليوم المدرسة الألمانية بباب اللوق ، وقد وصف أحمد زكى نفسه وهو ناظر صغير السن ، بينما تلاميذه يكبرونه سناً وطولاً ، وصفاً طريفاً إذ يقول : لكن شاربى يفوق شواربهم لأنه يُبرم إلى أعلى ، وكان هذا أمراً شائعاً فى ذلك الزمان ، وقد شارك أحمد زكى المعلمين فى تكوين نقابة لهم ، وانتُخِبَ أول سكرتير لها .

ثم رُشح أحمد زكى بحكم أولويته لبعثة إلى انجلترا ، غير أنه حُرم منها بسبب عدم نجاحه فى الكشف الطبى (أى كشف طبى هذا وهو الذى عاش نشطا حتى تجاوز الثمانين ؟) فدبر أمر سفره على نفقته حتى استطاع السفر والالتحاق بكلية علوم جامعة نوتنجهام ، واختار الكيمياء مادة لتخصصه دون تخطيط أو توجيه من أحد . وقد أعلن أن أساس اختياره لهذه المادة للتخصص أنه لم يكن للمصريين فى نهضتهم الحديثة معرفة بهذا العلم . وواضح أن هناك ارتباطا بين هذا الاختيار وسبق اشتراكه فى ترجمة كتاب « مبادىء الكيمياء » .

أما سبب التحاقه بجامعة نوتنجهام فهو أنها كانت الجامعة البريطانية الوحيدة التى استجابت لطلبه بعد أن كتب إلى عدة جامعات يطلب الالتحاق بها ، غير أنه ما لبث أن انتقل إلى جامعة ليفربول لأنها جامعة أكبر وفى مدينة أكثر اتساعا والمصريون فيها أكثر ، وفى عام ١٩٢٣ نجح الشاب أحمد زكى فى الإلتحاق بالبعثة المصرية ليوفر نفقات الدراسة والمعيشة ، وفى العام نفسه تزوج من إنجليزية زواجا دام أكثر من نصف قرن حتى توفاه الله ، ثم لحقت به زوجته بعد عامين من وفاته .

وقد حصل الطالب أحمد زكى على درجة دكتوراه الفلسفة عام ١٩٢٤ ، ثم واصل دراسته فى جامعة مانشستر حيث كانت مصانع غزل ونسج القطن ، وقد كافأته الجامعة على اجتهاده فميَّزته بإعطائه مفتاحا من مفاتيح أبوابها الرئيسية مما منحه حرية الخروج والدخول فى أى وقت يشاء .

وبعثت به جامعة مانشستر إلى جامعة جراتس بالنمسا ليقضى أياما تجمع بين العلم والاستمتاع ، ثم عاد إلى جامعة لندن ليحصل منها على درجة الدكتوراه فى العلوم عام ١٩٢٨ ، وبذلك يصبح ثالث ثلاثة من المصريين يحصلون على هذه الدرجة بعد الدكتورين مصطفى مشرفة وعبد العزيز أحمد .

وعاد الدكتور أحمد زكى إلى وطنه عام ١٩٢٨ ليعيَّن أستاذا مساعدا للكيمياء العضوية فى كلية العلوم بجامعتها الناشئة ، ثم حصل بعد سنتين على درجة الأستاذية ليكون أول أستاذ مصرى فى الكيمياء .

وعندما أجريت انتخابات العمادة عام ١٩٣٦ لانتخاب أول عميد مصرى لكلية العلوم فاز د. أحمد زكى بأغلبية الأصوات ، يليه الأستاذ أفلاطون (والد الرسَّامة إنجى أفلاطون)

ثم الدكتور مصطفى مشرفة ، لكن حكومة الوفد فى ذلك الوقت اختارت مشرفة عميداً ، فما أن خلت مصلحة الكيمياء من مديرها الألمانى حتى شغل مكانه د. أحمد زكى حيث لم يكن بين المصريين مَنْ هو أجدر به منه لهذا المنصب ، وقد ظل د. أحمد زكى فى هذا المكان أحد عشر عاما نهض خلالها بالمصلحة بحيث جعلها فى المصاف الأولى لمعاهد الكيمياء فى العالم ، وفى الوقت نفسه بدأ نشاطه الإصلاحى بكتاباته فى المجلات الكبرى وقتئذ كالرسالة والثقافة فضلا عن الصحف اليومية ، فطالب بإنشاء معهد قومى للأبحاث العلمية ، من أجل قيام نهضة مصرية على أسس علمية راسخة ، وما لبثت أن لاقت دعوته استجابة إذ صدر قانون « مجلس فؤاد الأول الأهلى للبحوث » عام ١٩٤٥ ، واختير د. أحمد زكى سكرتيراً عاما لهذا المجلس بالإضافة إلى منصبه مديراً لمصلحة الكيمياء ، وفى العام التالى – عام ١٩٤٦ – أضيفت إلى أعبائه إدارة مصلحة الصناعة ، وبذلك اجتمعت فى يديه مفاتيح إدارة العلم التطبيقى فى مصر على حد تعبير د. محمد محمد الجوادى فى كتابه « أحمد زكى » : حياته وفكره وأدبه (سلسلة أعلام العرب رقم ١٠٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٣١) .

وفى عام ١٩٤٧ أنشىء جهاز تنفيذى كان الدكتور أحمد زكى أول مدير له بدرجة وكيل وزارة يتبع مجلس الوزراء مباشرة ، وظل فى هذا المنصب خمس سنوات أى حتى عام ١٩٥٢ ليؤسس بعدها المركز القومى للبحوث .

وحين شكل حسين سرى باشا وزارته فى يوليو عام ١٩٥٢ اختار أحمد زكى وزيراً للشئون الاجتماعية ، ويروى الدكتور الجوادى بهذه المناسبة حادثا طريفا إذ يقول إنه بسبب تشكيل الوزارة على عجل ، فقد تم تكليف الشرطة باحضار أحمد زكى ، فذهبوا إليه كأنما يقبضون عليه ، ويستحثونه على الإسراع لمقابلة الملك فى الرداء الرسمى الأسود (الريدنجوت) ، ولما لم يكن لديه هذا الرداء الرسمى فقد استعاره من صديقه الدكتور السنهورى ، وجاء مناسبا إلا فى الأكمام التى أظهرت – لقصرها – من تحتها أكمام القميص الأبيض ، وحين صوّرته الصحافة فى ذلك الموقف يومها ذكرت أنهم قبضوا عليه بالبيجامة ليكون وزيراً ! ورغم أن الوزارة لم تستمر أكثر من عشرين يوما ، فقد أثار الدكتور أحمد زكى موضوع تحديد النسل مُعْلِناً أنها مشكلة عالمية لا يكون حلها إلا بزيادة الإنتاج وتوسيع الأرض الزراعية وإتباع الطرق العلمية التى تضمن ذلك بالإضافة إلى النهوض بالصناعة ، حتى يشكل كل ذلك مصادر دخل .

وفى ٢٢ يوليو عام ١٩٥٢ استقالت وزارة حسين سرى ، لتعقبها وزارة نجيب باشا الهلالى التى لم تمكث أكثر من أربع وعشرين ساعة قامت بعدها ثورة ١٩٥٢ ، فعاد أحمد زكى إلى نفس موقعه فى مجلس البحوث ، لكن يبدو أن خلافا وقع بينه وبين أحد كبار رجال الثورة ، فقدم د. أحمد زكى استقالته إلى اللواء محمد نجيب فى الثانى عشر من أغسطس ١٩٥٣ . بعدها بخمسة أيام اختاره رجال الثورة مديراً لجامعة القاهرة ، وكان ذلك فى السابع عشر من أغسطس عام ١٩٥٣ . وأصر د. أحمد زكى أن يحفظ للجامعة استقلالها ، الأمر الذى لم يجد ترحيبا ممن لا يريدون استقلالها ، فظلوا يتربصون به إلى أن أتيح لهم أن يتخلصوا منه فى الثامن من سبتمبر عام ١٩٥٤ ، حين كان قد بلغ الستين قبل ذلك بقليل .

وحين فكرت الكويت فى إصدار مجلة توزع على نطاق العالم العربى - وكان صاحب الفكرة هو المغفور له الأمير الصباح الأحمد رئيس دائرة الإعلام وقتها - وقع الإختيار على د. أحمد زكى الذى رحب بالفكرة ، وسافر إلى الكويت ، وعمل على إخراج الحلم إلى حيز التنفيذ حتى نجح فى إصدار العدد الأول من مجلة العربى فى ديسمبر ١٩٥٨ ودعا كبار كتاب العالم العربى للمساهمة فيها ، كما أتاح الفرصة للأقلام الشابة .

ويسعدنى أننى ما أزال أحتفظ بالخطاب الذى أرسله لى د. أحمد زكى بتاريخ ١٠ فبراير ١٩٥٩ للمساهمة فى المجلة الوليدة كأحد تلك الأقلام الشابة وقتئذ .

يقول د. محمد محمد الجوادى إن العربى « نجحت نجاحاً كبيراً ، بدأت بأربعين ألف نسخة ، وسرعان ما أصبحت تطبع أكثر من مائة ألف نسخة فلا تغطى السوق ، لكنها لا تستطيع لأن طاقة المطابع المخصصة لها لا تسمح لها بذلك إلا مرة واحدة فى العام حين تصدر العدد الممتاز مع مطلع العام والذى يبلغ توزيعه ربع مليون نسخة » (المرجع السابق ص ٤٦) .

وقد حرص د. أحمد زكى أن يجعل « العربى » مجلة جامعة تُتيح لجميع المستويات الثقافية الإلمام بطرف فى غير تخصصها ، بحيث يصبح لديها خلفية ثقافية عامة ، وقد عبر عن فلسفته تلك فى عدد يناير ١٩٦٨ حين قال إن « أستاذ الطب تلميذ غالبا حين يتصفح مقالا فى فلسفة الأديان ، وأستاذ الفقه الإسلامى تلميذ غالبا حين يتصفح مقالا فى نفسية المراهقين والمراهقات ، وأستاذ التاريخ تلميذ غالبا عندما يقرأ مقالا فى إنتاج الكهرباء من الذرة ... » .

وقد أمضى د. أحمد زكى سبعة عشر عاما فى مجلة العربى ، أخرج خلالها أكثر من مائتى عدد ، كل عدد منها أقرب إلى الكتاب الشهرى منه إلى المجلة لمستواه الذى يخاطب مختلف التخصصات بلغة لا تعلو ولا تهبط ، وبعد أن جعل منها رمزاً لحرية الرأى المسئولة الشجاعة ، فلا هى تتهور فتسىء ولا تجبن فتدغدغ المشاعر بحيث يصبح عدمها أفضل من سلبيتها .

وكان د. أحمد زكى يقضى معظم العام فى الكويت ، ويزور القاهرة على فترات ، من بينها حضور المؤتمر السنوى لمجمع اللغة العربية الذى كان عضوا فيه ، وإلى جانب عضويته فى مجمع اللغة العربية كان :

- عضواً بارزاً فى « لجنة التأليف والترجمة والنشر » التى نشرت له كتابه المترجم فى الكيمياء مع د. الكردانى .

- عضواً مؤسساً للمجمع العلمى للثقافة العلمية عام ١٩٢٩ ، مع مجموعة من أبرز علماء مصر فى ذلك الوقت ، وقد تولى رئاسته فى أوائل الأربعينات .

- عضواً مؤسساً فى « الجمعية المصرية الكيميائية » عام ١٩٣٨ ، وانتخب رئيساً لها على مدى ربع قرن .

- كان من الداعين إلى إنشاء جمعية خريجى كليات العلوم .

- كان أحد العلماء العشرة مؤسسى « الأكاديمية المصرية للعلوم » ، فى أكتوبر عام ١٩٤٤

- كان عضواً فى المجلس الأعلى لدار الكتب المصرية ، ومجلس إدارة البنك الصناعى ، ومجلس معهد فؤاد الأول للصحراء .

- كان من بين أحد عشر عالما ممن ضمهم الفوج الثالث الذين أصبحوا أعضاء فى مجمع اللغة العربية عام ١٩٤٦ .

- وفى عام ١٩٤٧ رأس تحرير مجلة الهلال مدة أربع سنوات ، ويُعتبر ما أدخله من تجديد على هذه المجلة كان تمهيداً لما فعله فى « العربى » وذلك حين اهتم بأبواب العلوم والطب وصحة الأسرة والمجتمع ، ووظف الصورة والكاريكاتير ، وخصص أعداداً لموضوعات معينة ، كما أتاح الفرصة لتعليقات القراء وأسئلتهم والرد عليهم فضلا عن اهتمامه ببنط حرف المجلة وحجمها وتنسيقها وتبويبها (المرجع السابق ص ٥٩) .

وقام د. أحمد زكى بزيارة طويلة للولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٦ تفقد خلالها كثيراً من مراكز البحوث العلمية المنتشرة فى ولاياتها وجامعاتها ، وكان فى سبيله على إنشاء مركز البحوث (المركز القومى للبحوث الآن) .

وزار الدكتور أحمد زكى الكويت فى ربيع عام ١٩٥٥ مدعواً للمناقشة فى الموسم الثقافى ، وذلك عقب تركه رئاسة جامعة القاهرة ، كما زار بيت الله فى مكة المكرمة أكثر من مرة ، وقد كتب لنا عن هذه الزيارات فى مواضع متفرقة من المجلات التى كان ينشر فيها .

وعلى الصعيد الرسمى منُح د. أحمد زكى لقب البكوية من الدرجة الأولى عام ١٩٣٧ (المرجع السابق صفحات ٦٠ - ٦١) .

وكان للدكتور أحمد زكى فيلا بالقاهرة هى الدار رقم ١٦ بشارع ٤ بالمعادى ، وكانت من دورين أقامها بعد عودته من انجلترا واحتفظ بها حتى وفاته ، وجعل مكتبه فى الدور الثانى منها مع حجرات النوم بحيث إذا أرق دلف من حجرة نومه إلى حجرة مكتبه ليضىء النور ليقرأ أو يكتب ، من هنا جاء اسم أحد كتبه « ساعات السحر » لأنه كتب أصوله فى هذه الساعات التى كان يأرق فيها ، ومن هذا المعنى استمد رسام كاريكاتير مجلة الهلال صورته التى رسمها للدكتور أحمد زكى على هيئة « ديك » فى عدد مارس ١٩٥١

وللدكتور أحمد زكى عدد من مؤلفات ، بعضها حصيلة لما نشره من مقالات فى مجلة « العربى » مثل : مع الله فى الأرض (نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب بعد وفاته) ، ومع الله فى السماء ، وفى سبيل موسوعة علمية (نشرته دار الشروق) .

كما جمع أحاديثه الإذاعية فى كتابين هما : سَلَطَةٌ علمية ، وسلطة علمية أخرى .

كذلك جمع ثلاثين قصة قصيرة وأقصوصة وصله بعضها عن طريق السماع وبعضها عن طريق القراءة ، فى كتاب سماه لهذا السبب « بين المسموع والمقروء » .

وجمع مختارات مما كان ينشره فى مجلتى الهلال والاثنين فى اثنين وعشرين فصلا بعنوان « ساعات السحر » .

بينما جمع مقالاته التى تتناول العلاقات بين الناس فى كتاب عنوانه « مع الناس » ويضم ثلاثة وعشرين فصلاً .

كما ذكر فى حديث له أنه كان قد ألف كتابا وهو ما يزال طالبا فى مدرسة المعلمين

سماه « عبث الشباب » ، جمع فيه كل ما كتبه نثراً وشعراً فى ذلك الوقت المبكر .

ومن ترجماته :

- « قصة الميكروب عام ١٩٣٨ للدكتور پول Poul de Kruif ، نُشرت فصوله المترجمة فى مجلة الرسالة التى كان يصدرها الزيات منذ فبراير عام ١٩٣٥ وعلى مدى ثلاث سنوات ، ثم نشرته المجلة نفسها فى كتاب عام ١٩٣٨ .

- « فى أعماق المحيطات » تأليف كلار Eugenie Clark نشرته دار الهلال .

- مواقف حاسمة فى تاريخ العلم للدكتور جيمس كونانت James B. Conant ، نشرته دار المعارف عام ١٩٦٣ .

- بواتق وأنابيب : قصة الكيمياء تأليف برناردجافى Bernard Jaffe

- غادة الكاميليا ، ترجمها عن الفرنسية .

وكان د. أحمد زكى يرى أنه من الطبيعى أن يجمع بين الأدب والعلم ، ورأيه فى ذلك أننا فى الشرق نفتعل الفصل بينهما .

وعندما تقدمت به السن كانت هوايته بعد القراءة زراعة الزهور والفاكهة فى حديقة بيته ، «وكان يتخذ من هذه الهواية مادة لدراسة علم النبات دراسة هواية - على حد تعبيره - وتجربة بعد ما درسه دراسة منهجية » (المصدر السابق ، ص ٣٢) .

ويتلخص الفكر السياسى عند أحمد زكى فى ثلاث دوائر : السلام العالمى ، والوحدة العربية الإسلامية ، والتقدم الوطنى . كما « يقرر فى صراحة ووضوح أن القوة هى الحكم والفيصل فى علاقات الدول بعضها وبعض ، وهو لا يكتب فى هذا من باب تقرير الواقع ، وإنما حثاً للعرب على الاجتهاد فى هذا المضمار بتقوية النفس بدلا من الاعتماد على العواطف والكلمات المعسولة والوعود (ص ١١٤) . وهو كلام ما يزال يصلح حتى اليوم وليس أصدق مما قاله منذ ربع قرن « سياسة الأمم لا تعرف غير القوة ، والقوة عندهم فوق القانون ، والذين يحتمون بالمعانى الإنسانية قوم مستضعفون ، وإنسان هذه الأرض إما آكل وإما مأكول (العربى ، عدد ٧ ، ١٩٦٩) ، ويستطرد قائلا « والعرب تساورهم الذئاب من كل جانب فهل هم مستيقظون ؟ فلينجُ العرب بأنفسهم بطلب القوة لا ليأكلوا الناس ، ولكن لكى لا يأكلهم الناس ، فحيثما نظرت الآن وجدت حول العرب تحفزاً وتوثباً » . وفى عدد أبريل ١٩٧٣ يقول « إن الذى يحرّك سياسة هذا العالم ، ليس هو العقل ، وليس

هو العدل ، وليس هو الإيمان بالمواساة ، لكنها السيادة في ميدان الحرب ، والسيادة في ميدان الاقتصاد وما يتبعه من ميادين العلم والتقنية » ، بينما في عدد سبتمبر ١٩٧٢ يُعلن في وضوح أن هيئة الأمم في الولايات المتحدة الأمريكية .

ومن أقواله : أود أن يفعل الناس برؤوسهم فَعْل مُدَحْرِج الكرة بكُرتة ، إنه يُقَدِّر ما فيها من زيغ ويحسب ما فيها من تموج ، ثم هو يُطلقها طلقة تتراءى عوجاء لكنها تُصيب الهدف تماماً (الهلال ، سبتمبر ١٩٨٤) .

ومن أقواله أيضاً : تستطيع أن تصل إلى الناس عن طريقين طريق العقل والمنطق ، وطريق الإنفعال والعاطفة ، وأغلب الظن أنك سوف تحتاج إلى العقل والعاطفة معاً .

- إن الأمم مع القوة أقدر على الصدق ، وهي مع الضعف تتوارى في الكذب ، وهي تكذب على أهلها سواء بسواء .

- إن الشعوب العربية لو درَت ما يريد أهل الأحقاد من زعماء الأرض بها لَعَزَّ نومها ، ولما استطاع أن يعبث بالوحدة العربية اليوم عابث من بينها .

- الفهرس الأبجدي في آخر الكتاب الإفرنجي كاذيل للقط يولد به خِلْقَة .

وإلى جانب ما في مقالات أحمد زكي ومؤلفاته العلمية من أسلوب أدبي على نحو ما رأينا في الأمثلة القليلة السابقة فإنه حاول إعادة صياغة القصة المنقولة عن مسموع أو مقروء في كتابه « بين المسموع والمقروء » ، كما كتب في أدب الرحلات لا سيما عن رحلاته في بلاد الإنجليز حيث كان يهتم بالتحليل أكثر مما يهتم بالوصف ، كذلك كتب في التراجم حيث يُوَثِّق ما يراه من صفات بارزة فيمن يترجم له قد لا تكون هي الصفة البارزة في رأي الجمهور ، فله هو رأيه الخاص في قياس العظمة .

أما مقالاته فمن سماتها الاعتماد على التنويع حتى لا تكون على وتيرة واحدة تثير ملل القارىء ، كما أنه يدقق في اختيار عناوينها وما تحمله من إثارة صادقة ، كذلك فإنه يحرص أن يضع لمقالاته عناوين فرعية تلخص أهم ما في المقال من أفكار ، كذلك من سمات مقالاته استشهاده بالشعر باعتبار أن الشعر واحة تريح القارىء وهو يقرأ مقالا علميا ربما كان فيه بعض الجفاف ، كذلك فإنه يميل إلى الاستشهاد بالحكم تأكيداً لوجهة نظره ، كما أن أسلوبه يكشف عن تأثير واضح باللغات التي أجادها « وتكراره للضمائر يعطيك مؤشراً قوياً على التأثر بالأدب الإنجليزي ، على حين تأخذ الانطباع بتأثره بالألمانية

من تكرار حروف الجر مع كل مجرور .. » (المرجع السابق ص ٣٤٩) ، كذلك تغلب على كتابات أحمد زكى روح التدفق والتعريفات حتى فى ثنايا الموضوعات وكذلك غرامه بعقد المقارنات ، كما أشار الدكتور الجوادى إلى ما سماه بالظاهرة الطبية التى شرحها بأنها تتمثل فى ثلاثة ظواهر هى : الصور واللوحات الطبية التى ترد فى كتاباته قصصاً ومقالات وتشبيهات ، ثم جعله الأطباء أبطالا لكثير من قصصه ، وأخيراً الدعوة إلى الإهتمام بالأطباء وبتعليمهم وتدريبهم .

*   *   *

وقد توفى الدكتور أحمد زكى فى صيف عام ١٩٧٥ بعد أن كان قد تجاوز الثمانين ، إذ أدركه مرض ضعف العضلات فسافر للعلاج ثم عاد للقاهرة ليدخل المستشفى بالمعادى حيث زاره هادم اللذات ومفرق الجماعات ، طاوياً بذلك حياة من أنشط الحيوات ، وقلبا يحب وطنه وأمته ظل ثمانين عاما دائم الخفقات ، لكنه ما يزال بيننا بما أنشأه أو ساهم فى إنشائه من مؤسسات ، وما تركه من مؤلفات ومقالات وكلمات ، وبهذا المجهود الذى بذله د. الجوادى للإلمام بالعلامات المميزة فى مسيرة د. أحمد زكى وفاء له وحرصاً منه أن يظل حيا فى ذاكرة الأجيال التالية .

جاذبية صدقى
وهموم المرأة المحبطة

وُلدت الأديبة جاذبية صدقى فى الثالث من يناير عام ١٩٢٧ بمدينة القاهرة وتزوجت بالسيد يوسف محمود زكى الذى أنجبت منه بنتا واحد . وقد تعلمت فى كلية البنات الأمريكية وحصلت على الدبلوم منها ، وهى عضو بنقابة الصحفيين وجمعية الأدباء ، كما كانت عضوا فى لجنة القصة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) . وقد اشتركت فى أكثر من مؤتمر أدبى عربى ودولى ، كما كانت الرحلة إلى الخارج من هواياتها المحبيه التى استلهمت منها أكثر من كتاب .

أما مؤلفاتها فقد تعددت ما بين المجموعات القصصية والروايات والمسرحيات وأدب الرحلات والكتابة للأطفال والدراسات الاجتماعية واللوحات الشعبية والدراسات الأدبية بالإضافة إلى ماترجمته من روايات أجنية .

أما مجموعاتها القصصية فهى على النحو التالى :

مملكة الله . الناشر زوجها السيد يوسف محمود زكى ، عام ١٩٥٤ ، وقد نالت هذه المجموعة جائزة المجمع اللغوى لعام ١٩٥٥ .

إنه الحب ، دار الكتاب العربى ، ١٩٥٥ .

ستّار ياليل ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، ١٩٥٦ .

ربكى قلبى ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، ١٩٥٧ .

تعالى (من أدب المعركة) ، مكتبة الشرق ، ١٩٥٧

البنت من بحرى ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٥٨

شيء حرام ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، ١٩٥٩

ليلة بيضاء ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، ١٩٦٠

الليل طويل ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، ١٩٦١

أنت قاسى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦

دبيب النمل ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، ١٩٦٨

شفتاه ، كتاب اليوم ، ١٩٨٠

نظرة عينية تِرْكَهَ ، كتاب اليوم ، ١٩٨٣

كما نشرت السيدة جاذبية صدقى روايتين هما :

أمنا الأرض ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ وقد أذيعت على حلقات خلال شهر رمضان ١٩٧٢ باسم " صابرين " ، كما أُخرجت سينمائيا بهذا العنوان نفسة عام ١٩٧٥ ، وأعيد نشرها فى كتاب اليوم باسم صابرين أيضا عام ١٩٨٥ .

القلب الذهبى ، ١٩٨٠ .

كما كتبت ثلاث مسرحيات هى :

سكان العمارة ، كوميديا اجتماعية من ثلاثة فصول ، أخرجها يوسف وهبى للفرقة القومية عام ١٩٥٥

ليت الشباب ، نشرتها الدار القومية فى سلسلة الكتاب الماسى عام ١٩٦٦ . أخرجها محمود الألفى للمسرح الحديث ١٩٧٢

نور البيوت ، مكتبة الشرق بالفجالة ، ١٩٥٧

كما نشرت أربع روايات طويلة للأطفال هى :

ربيب الطيور ، الناشر زوجها السيد يوسف محمود زكى ، ١٩٥١

مرجان وابن عمه حبهان ، مكتبة الشرق بالفجالة ، ١٩٥٧

زبيبة والحاجة أم حبيبة ، مكتبة الشرق ، ١٩٥٧

بين الأدغال ، مكتبة العهد الجديد بالفجالة ، ١٩٥٩

كذلك قدمت الأديبة جاذبية صدقى للمكتبة العربية كتابين فى أدب الرحلات هما :

أمريكا ... وأنا ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٢

في بلاد الدماء الحارة ، وهى رحلة لأسبانيا ، صدرت فى سلسلة الكتاب الذهبى عن دار روز اليوسف عام ١٩٦٤ .

أما دراساتها الإجتماعية ولوحاتها الشعبية فقد تضمنتها سبع كتب هى :

الدينا وأنا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .

جاذبية صدقي على باب الله ، كتاب اليوم ، ١٩٧٣ .

بوابة المتولى ، كتاب اليوم ، ١٩٧٥ .

بلدى يوكل ، كتاب اليوم ، ١٩٧٦ .

حلو يابلدى ، كتاب اليوم ، ١٩٧٨ .

من الدرب الأحمر إلى سويقة اللالا ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٨٧ .

من الموسكي إلى الحسينية ، كتاب الهلال ، ١٩٨١ .

كما أن لها كتاباً واحداً فى الدراسة الأدبية بعنوان :

لمحات من المسرح العالمى ، دار المعارف ، ١٩٧٠

هذا بالإضافة إلى ماترجمته من الروايات العالمية التالية :

ناثانثيل هوثورن ، الشارة القرمزية .

وليم سارويان ، أمى أحبك . وقد نشرتهما مكتبة الأنجلو بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر عام ١٩٥٨ .

القطار الأول إلى بابليون ، تأليف ماكس ابريليك ، نشرتها مكتبة النهضة مع مؤسسة فرانكلين عام ١٩٦٦ .

الظبى الصغير ، تأليف مارجريت كنان رولبنجز ، نشرتها دار الكتاب العربى مع مؤسسة فرانكلين عام ١٩٦٨ .

بذلك تكون السيدة جاذبية صدقى من أغزر الأديبات المصريات إنتاجا ، ومن أكثرهن تنوعاً فى إبداعها ، فقد نشرت أربعة وثلاثين كتابا ، وأخرجت إحدى رواياتها

مسلسلا إذاعياً كما أُخــرجت فيلما سينمائيا ، ولاشك أن فنها الأول هو القصة القصيرة .

*   *   *

وتتكون مجموعتها القصصية " شفتاه " من أربع عشرة قصة يمكن أن تعطينا فكرة عن ملامح القصة القصيرة عند السيدة جاذبية صدقى .

ويبدو أن **الموضوع الأثير** لقصص هذه المجموعة – وقصص كثير من المجموعات الأخرى – هو ما تعانيه المرأة من صراع بين واجبها كزوجة وعواطفها غير المشبعة أو غير المرتوية ، فشخصيات القصص لَسْنَ إذن نساءَ سوياتٍ وجدن فى الزواج إشباعاً عاطفيا وحسّيا ، فالنساء السويات سعيدات أو راضيات لايصلحن موضوعاً لقصة .

فمثلاً فى القصة الأولى " شفتاه " نجد زوجة تثور ثورة معقدة على زواجها برجل يكبرها سنا ، وهى لاتكرهه لكنها تحبه حب الإبنة لأبيها ، وكان زوجها نفسه يقول لها : والله إنك طفلة مازلت برغم أعوامك الثلاثين ، لو أننى تزوجت منذ عشرين عاماً لأنجبتك .

لكن هذا التصالح هو نفسه الذى أدى إلى نقيضه ، فقد كان من دلائل اهتمام زوجها بها هو إحضاره مدرس موسيقى ليُشبع فراغها ، لكن الموسيقىّ الشاب لعب على أوتار قلبها وأيقظ فيها مشاعر كانت علاقتها الأبوية بزوجها قد وأدتها . ولأن شخصيات جاذبية صدقى لاترتكب الإثم وإن كانت تصل إلى حافته ، فإنه عندما ضمها إلى صدره وشعرت بذراعيه تهصرانها ، وضغط بشفتيه على شفتيها المحرومتين ، وشعرت لأول مرة بالحياة تدب فى جسدها ، أحست بفظاعة الجرم الذى ترتكبه مع زوجها . تقول فى اعترافها الذى تركته لزوجها بعد انتحارها " كنت كالمأجورة أقدم لك خدى ونفسى وقتما اخترت أنت » ؛ ولأنها لاتستطيع أن تختار أيهما : واجبها الزوجى أو عاطفتها المتقدة ، فإنها تهرب من هذا الصراع وتحل الموقف حلا سلبياً . فتغادر الحياة ذلك نموذج يتكرر فى أكثر من قصة مثل قصص : " بعنف أيضاً ماتت " و" قصة حبيبها " " والسراب " .

إن قصص جاذبية صدقي تعلن أن المرأة سواء قبل الزواج أو بعده عطشى في حاجة إلي من يروى عاطفتها وليس يكفى أشباع الجسد ، فهذا مجرد مستوى حيوانى ، والإنسان يتميز عن الحيوان بعدة ميزات من بينها عاطفته التى تحتاج إلى إشباع ، وفارق السن قد يكون معطلا لهذا الإشباع كما فى قصة " شفتاه "، وقد تكون محاولة الرجل أن يقف من زوجته موقف السيد أو الأستاذ لاموقف الصديق أو الشريك كما هو الحال فى قصتى " بعنف أيضا ماتت " و " السراب " . تقول نجوى راوية قصة السراب عن صديقتها إن لها زوجا مقطبا له كرش وأولاد صخابون وأهل زوج تعيش بينهم في وئام تام . لم تختلف معهم يوماً ما ، وهى دائماً تعيش راضية بما يرضيهم . وتضيف أن زوجها كهل أصلع قصير ... أقصر منها ، محور حياته الطاولة وقعدة المقهى .

هذا هو الظاهر يظن من رآه أن ليس فى الإمكان أبدع مما كان ، لكن وراء هذا الظاهر باطنا يغلي ، يتلمس الثغرة التى يفور منها ويلقى بحممه ونيرانه . لقد أدركت ذلك صديقتها نجوى راوية القصة ، فقد تذكرت أن أخا الزوج – واسمه سعيد – يقيم عندهم منذ شهر ، ضابط بحرى يجوب بحار الله ، مطلَّق ، هو بعينه مدرس الموسيقى فى قصة " شفتاه " ، وهو الطبيب الشاب فى قصة « بعنف أيضاً ماتت » ، وهو الرسام فى قصة " حبيبها " . فما كررت نجوى اسمه حتى أختلجت شفتا صديقتها ، ثم مالبثت أن أفاقت . ويتضح لنا أن هذه الزوجة مثل بطلات القصص الأخرى ، مقهورة ومحَبطة ، ومشتعلة أيضاً . لقد عاشت سنين انجبت وأكلت وشربت وتنفست وبكت وضحكت ، لكن بلا زوج ، وإن كانت تظن أنها تروى وجدانها بالزواج ، ثم جاء سعيد ليوقظ فيها مالم يوقظه أحد من قبل ، وكبطلات جاذبية صدقى اللاتى لايستطعن حل تلك المعادلة الصعبة التى طرفاها الواجب والعاطفة ، فإنها تثور على واجبها كزوجة لكنها لاتصل إلى نهاية الشوط سواء حلالا بمطالبة الزوج بالطلاق أو حراما بخيانته ، لهذا يهربن إلي حل مَرضيّ : يظل الظاهر فيه محافظا على التقاليد ، بينما الباطن الذى يفور يقودها إلى المرض الذى يتضافر فيه الجسم والنفس على الاحتجاج على مايلقيانه معا من إحباط وقهر . لهذا فإن بطلتنا فضَّلت أن تغيب عن الوعى .

وإذا كانت المرأة فى القصص السابقة مقهورة ومبَطة – بسبب جنسها – من زميلها الرجل ، فإننا نجدها فى قصص أخرى مقهورة ومحبَطة هى وزميلها الرجل

معا بسبب طبقتهما التى ينتميان إليها ، وتلك هى طبقة العبيد ، وذلك فى القصص الثلاث الأخيرة التى أحب أن أطلق عليها اسم " مجموعة القصص الزنجية " لأن أبطالها من السود وقضاياهم التى تدور حولها القصص تنبع من كونهم رقيقاً ، ورقيقا أسود أولاً . والمعروف أن من المفروض أن مشكلة الرقيق قد انتهت فى القرن الماضى ، لكن جاذبية صدقى بالرغم من ذلك تُحيى هذه المشكلة فى قصصها اليوم حيث يستأثر هذا الموضوع بلبِّها وتجعله مصدراً لإلهام بعض فنها . ودلالة ذلك أنها تبحث عن الشخصيات المقهورة بغض النظر عن الزمان والمكان ، وحيث تجد مواهبها الإبداعية مجالها فى الدفاع عن مثل هذه الشخصيات . ولابد أن مزاجها الفنىَّ يستجيب لمثل هذه المواقف وتجد فيها مايخصبه وما يستهويه .

فقصة " بحر النيل " بطلتها زنجية أيام تجارة الرقيق . والقصة ماتزال تعالج موضوع الزوجة المقهورة ، غير أن الزوج هنا مقهور معها أيضاً بسبب الأوضاع السياسية التى كانت تسمح بأن يعامل بعض الناس إخوانهم معاملة البهائم فيباعون وُيشترون ويُفرق بين أفراد الأسرة الواحدة . فالقصة تحكى لحظة التفرقة بين الزوجين مرسال وبحر النيل . فمرسال اشترته غانية تريد أن تلهو به أو تلهو معه ، وبناء على توسله اشترت أيضاً بحر النيل ، غير أنها أعتقتها .

إلا أن بحر النيل لم تستطع أن تتحمل فراق حبيبها من ناحية ، ولا مواجهة حريتها من ناحية أخرى ، فما كان منها إلا أن فعلت بنفسها ماسبق أن فعلته زميلاتها عندما هربن من الصراع بين واجبهن وقلوبهن .. فانتحرت .

والحرية لم تُخِفْ بحر النيل فقط ، بل أخافت كثيراً من بطلات جاذبية صدقى ، فهن مثل بحر النيل تعودن العبودية ، فإذا لاحت لهن الحرية خفن منها وأصبحت خطورتها عليهن مثل خطورتها على أطفال لايعرفون مصلحتهم وحدهم ..تقول إحداهن إنهن ينتقلن من أسْر إلى أسْر " الحرية تعذبنا .. تكوينا ، الحرية تعنى الوحشة .. الوحدة .. الصقيع " .

وهناك قصص أخرى فى المجموعة ماتزال تعالج موضوع المرأة المقهورة ، لكن دون أن يصلْن إلى الحالات المرضية التى وصلن إليها فى القصص السابقة فقصة " السيد الذى عيناه تبرقان " هى قصة دفاع المرأة عن شرفها أو عن أن يغتصبها آخر مهما كان ثراؤه ومهما كان إرهابه ، إنه دفاع حتى الموت . فزنوبة الجميلة زوجة صيّاد مقطوع الساق تتعاون معه على الصيد ، وهى فى الوقت نفسه تحنو على عجوز مقوس الساقين لم يبق بعينيه إلا بصيص نور ، ثم ظهر فى تلك الضاحية من الإسكندرية – أبى قير – عادل بزورقه البخارى الأنيق يريد زنوبة لنفسه ، فلا يجد من يعينه على ذلك إلا العجوز الخائن الذى تعطف عليه فخطف طفلها أثناء غيابها عن كوخها بينما زوجها يحتضر . فلما علمت بذلك هرعت إلى الزورق ، وما أن مست قدمها سطحه حتى انطلق العجوز به وبها إلى عرض البحر ، وبينما عادل يحاول اغتصابها ، فما كان منها إلا أن فضلت الموت فألقت بنفسها فى البحر ، وتكفيراً وندما على فعلته تنازل عادل للطفل عن قاربه .

* * *

وإذا كان موضوع المرأة المحبَطة المقهورة هو الموضوع الأثير فى قصص هذه المجموعة ، فإن هذه القصة الأخيرة " السيد الذى عيناه تبرقان " تشير إلى خصائص **الشكل الفنى** لقصص جاذبية صدقى . فهناك أولاً أكثر من قصة تبدأ بنهايتها من بينها هذه القصة ، إنها تبدأ بغلام يقف على سطح قارب بخارى أنيق ما يكاد يؤذن حتى تتبعه إليه كل القوارب الأخرى ، كأنما هو يؤذن للصلاة ، وبعد مراسم معينة ينطلق الزورق يمن عليه إلى عرض البحر ، ويميل الرجال على حاجزه يلقون الشباك واحدة وراء الأخرى . بعد هذه المقدمة أو الخاتمة المثيرة نرتد إلى الوراء لنعرف بداية النهاية ، ونحن نتلقاها من النوتى الذى كان يرافق راوى القصة فى أحد القوارب . وتُرْوَى لنا القصة فى هذا الجزء منها بضمير الغائب حين نكتشف فى النهاية أن هذا الضمير ليس إلا ضمير المتكلم لكنه – وكما يقول النحويون – كان ضميرا مستترا ،

لأن هذا النوتي لم يكن إلا العجوز مقوس الساقين الذى عضّ اليد التى امتدت إليه . وهكذا تنتهى القصة بمناجاة لقارئها . وهذان هما أبرز خاصيتين نجدهما فى كثير من قصص المجموعة : البداية من النهاية ، وعنصر المفاجأة فى النهاية .

فمن القصص الأخرى التى تبدأ بنهايتها قصص " شفتاه " و " الدنيا ليل " و " عادت الشاردة " و " السراب " فقصة " الدنيا ليل " قصة المرأة التى بذلت حياتها فى سبيل قريب لها لتربية وتعلّمه ، وكانت تأمل أن تكون مكافأتها على ذلك هو زواجه منها بغضّ النظر عن فارق السن والثقافة . وفى السطور الأولى نقرأ هذه الجملة التى توحى بمدى اختلاف طريق كل منهما وبما انتهت إليه علاقتهما " الآن تعود إلى بلدتها دسوق ، أما هو فيبحر إلى أوروبا يُتم علومه ، متى يطلب يدها ؟ "

أما قصة " وعادت الشاردة " فهى قصة الوارثة التى تطمع عمتها فى ثروتها فتحاول أن تستولى عليها بالحيلة أولاً ، فلما فشلت حاولت بالقوة ، لكن فاطمة تستطيع انتهاز فرصة تفلت فيها من هذا السجن وتعود إلى ابن عمها الذى سبق أن سخرت منه لفقرة . وتبدأ القصة بتلك العودة حيث نجدها تلقى بنفسها على صدر " قناوى " لحظة فتح لها الباب ، بينما يفاجأ هو حتى أنه لايستجيب لها أول الأمر ، ثم نرتد إلى الخلف لنعرف تفاصيل ما وقع قبل هذا اللقاء والأحداث التى أدت إليه .

أما قصة " السراب " – وهى قصة الزوجة التى هربت بالنوم من صراعها بين واجبها نحو زوجها وعاطفتها نحو أخى زوجها الذى جاء يقيم معهم ، فهى تبدأ باستدعاء راوية القصة وصديقة الزوجة عندما فشلوا فى إيقاظها من نومها المَرضىّ ثم نرتد إلى الوراء لنعرف سر هذا النوم غير الطبيعي ، وقصة هذا الصراع الذى أفضى إلى تلك النهاية التى بدأنا بها ، والتى استيقظت منها لحظات لنطّلع على سرِّها ثم تعود إلى ماكانت عليه مرة أخرى لأن المقدمات لم تتغير وبالتالى فالنتائج لن تتغير .

أما انتهاء القصة بمفاجأة فلعل أبرز مثال عليها قصة " فى العلالى " ، وهي قصة تطلُّع فتاة من بيئة متواضعة وطموحها إلى أن تتبوأ مكانة أفضل عن طريق الزواج.

ففاطمة تعمل ممرضة لكن بالطلب ، ويستدعونها ذات يوم - بعد بطالة طالت - إلى أحد القصور للعناية بأحد المرضى لإعطائة حقنا ليلا ، وهناك تَعْلَمُ من الخدم أن أهل المريض مسافرون ، وليس في القصر إلا مريضها وهؤلاء الخدم . فتحلم بأن تنشأ علاقة حب بينه وبينها لتتخلص من حياتها الشقية ، وفعلاً تجد أمامها في حديقة القصر شاباً يطارحها الغرام فتستجيب له ، غير أنها ما تلبث أن تُصدم حين تعرف - ونعرف نحن القراء معها - أن المريض المكلفة بإعطائة الحقن ليس إلا طفلاً ، أما من استجابت لغزله فليس إلا البستاني .

بقيت إشارة أخيرة إلى قصة " عينان نجلاوان " ، وهي القصة الرابعة في المجموعة القصصية " شفتاه " للسيدة جاذبية صدقي ، ومسرح أحداثها ليس البيئة المصرية ، والمرأة فيها ما تزال نهباً لصراع بين واجبها وعاطفتها ، إلا أن واجبها يتمثل هنا في أمومتها - وهو مالم تلجأ إليه المؤلفة أبداً في قصصها ذات الشخصيات المصرية - هنا نجد أن الواجب يتغلب لأول مرة على العاطفة ، فالمرأة الأسبانية التي كانت تراقص حبيبها فيما يشبه المولد عندنا ما تلبث أن تستجيب لنداء طفلها الذي يبعث إلى الحياة علاقتها بأبيه ، وهي علاقة كادت تنفصم بفراق دام عشر سنوات ، بينما توارت العاطفة خجلى ، وبدت كغريب طفيلي يقحم نفسه على أصحاب بيت فلا يجيد له مكانا . فالأمومة ليست واجبا فحسب بل واجبا وعاطفة يتغلبان على كل العلاقات الأخرى .

حسن محسب

روائى الاحتجاج

وُلد الأديب حسن محسب فى الخامس من مارس عام ١٩٣٨ بمنية النصر بمحافظة الدقهلية . وكانت يوم مولده قرية صغيرة لكنها أصبحت الآن مركزاً تتبعها قرية برنبال التى وُلد فيها على باشا مبارك ، كما كانت هذه القرية / المركز مسرحاً لأغلب قصص وروايات حسن محسب : مسرح الأحداث المتخَيل والواقعى المستَمد مما يجرى على أرض هذه القرية مضافاً إليه ما يمكن تسميته بشفافية الكاتب ، وذلك حتى آخر رواياته التى نشرها « حكايات كوم الدهب » .

فى هذه القرية سمع الصبى حسن محسب شاعرَ الربابة وهو يروى السيرَ الشعبية ، مما جعل الأدبَ الشعبًى مكوًناً من مكوناته الوجدانية والفكرية . لهذا لا عجب أن كان من بواكير انتاجه معالجةٌ عصرية لرواية الزير سالم نشرها فى مجلة الإذاعة والتليفزيون عام ١٩٦٢ ، وكان يراجع هذه المعالجة أساتذة الأدب الشعبى فى ذلك الوقت : محمد فهمى عبد اللطيف ، وأحمد رشدى صالح ، وعبد الحميد يونس، كما تعمق فترة فى التاريخ الفرعونى ليعيد كتابة أسطورة أيزيس وأوزوريس برؤية معاصرة فى روايته . «رغبات ملتهبة » التى نُشرت مسلسلة فى روز اليوسف بدءاً من ديسمبر ١٩٧٩ ، ثم نُشرت فى كتاب اليوم عام ١٩٨٠ .

وقد درس حسن محسب سنتين بالمعهد العالى للسيناريو مما كان له تأثيره على معالجاته القصصية والروائية .

وأول قصة قصيرة نشرها كانت فى ١٠ مايو عام ١٩٥٧ فى مجلة الأدب التى كان يُصدرها أمين الخولى وزوجته الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) ، وكانت بعنوان « ثلاث درجات » . وقد استوحى هذه القصة من شخصية كان يراها فى طفولته فى قريته منية النصر ، كان رجلاً كبير السن اشتغل غفيراً وماسح أحذية ،

ثم تصدَّق عليه أحد الأثرياء بغرفة يعيش فيها بدون دورة مياه ، وتطل على الشارع مباشرة عن طريق ثلاث درجات ، وينتهي الأمر بالعجوز إلى تحطيم الصندوق الخشبي الذي يحوي كل ما حاول تجميعه خلال عمره وذلك ليجعله وقوداً يتدفأ به ، وكان حسن محسب وقتها طالباً في المرحلة الثانوية في الخامسة عشرةَ من عمره ، وكان قد قرأ كتاب « المعذبون في الأرض » للدكتور طه حسين – وهو أول كتاب يقرؤه بعد أن استعاره من أحد الزملاء – وقد شعر أن طه حسين يكتب عن بيئته وعن الأُسر المحيطة به ، كما كانت من قراءاته المبكرة في ذلك الوقت كتب اَخرى من أبرزها في ذاكرته أهل الكهف لتوفيق الحكيم . وهكذا وجد حسن محسب نفسه ينشأ في وسط خانق ، وأنه يندفع نحو الكتابة لكي يحس أنه يعيش حتى أنه كان يكتب قصصه في كراسات الرياضة ، وقد بلغ عدد القصص التي نشرها وقتئذ في مجلة الأدب خمس قصص .

في ذلك الوقت تعرَّف الشاب حسن محسب على سعد الدين وهبه الذي كان يرأس تحرير مجلة البوليس ثم مجلة الشهر وذلك عن طريق سليمان فياض ومحفوظ عبد الرحمن سكرتيريْ تحرير المجلتين وقتئذ ، فنشر له قصصاً قصيرة في المجلتين ، كما قدمه في إحدى الجلسات بمجلة الشهر للأديبين العقاد ومندور وكان يومها قد أحضر مقالاً عن رواية « لا أنام » لإحسان عبد القدوس فاطلعا عليه وشجعاه على المضي في الكتابة الأدبية ، وتوثقت علاقة الشاب حسن محسب بسعد الدين وهبه فكان يصحبه إلى الجبهة أيام حرب الاستنزاف حيث استلهم روايتيه «العطشً» و«اُلمصير» كما تردد على معسكرات المهجَّرين من مدن القنال وذلك من خلال رحلات وفود أدباء الثقافة الجماهيرية التي كان يرأسها سعد الدين وهبه في ذلك الوقت .

وفي ديسمبر عام ١٩٥٨ نشر حسن محسب أولى مجموعاته القصصية « لحظة حب » عن دار النشر الحديث . وقد فتحت هذه المجموعة البابَ له ليعمل صحفياً .

ثم التحق حسن محسب بالخدمة العسكرية لمدة ثلاث سنوات في الفترة التي فشلت فيها الوحدة مع سوريا ونشبت حرب اليمن . وبعد انتهاء خدمته عاد للعمل

بالأقسام الأدبية للصحافة حتى انتهى به الأمر محرراً أدبياً بمجلة الأذاعة والتليفزيون منذ عام ١٩٦٢.

ثم صدرت مجموعته القصصية « الكوخ » عام ١٩٦٢ .

وعلى صفحات مجلة الاذاعة والتليفزيون كتب على حلقات « أبو زيد الهلالى » عام ١٩٦٢ أيضاً و « الزير سالم » عام ١٩٦٣ ، ثم دراسته الأدبية « قضية الفلاَّح فى القصة المصرية » التى صدرت عن المكتبة الثقافية ، ثم « أزمة المثقفين » وهى حوار مع أكثر من عشرين من أدبياً عام ١٩٦٨ .

وكان حسن مسحب قد نشر مجموعته القصصية الثالثة « التفتيش » عام ١٩٦٧ فى سلسلة الكتاب الماسى بوزارة الثقافة ، وهى مجموعة قصص يربط بينها خط روائى وحُولت إلى مسلسل فى إذاعة للشعب ، كما تُرجمت بعدئذ إلى اللغة الألمانية .

وفى عام ١٩٧١ نشر حسن محسب فى مجلة الإذاعة والتليفزيون وعلى حلقات أيضاً روايته « العطش » التى صدرت بعد ذلك فى كتاب الإذاعة والتليفزيون عام ١٩٧٢، كما تم إنتاجها مسلسلاً تليفزيونياً عام ١٩٧٤ .

ثم رواية « وراء الشمس » نشرتها روايات الهلال فى مارس ١٩٧٥ ، وأعادت طبعها مكتبة غريب عام ١٩٨٠ ، ثم أخرجها سينمائياً محمد راضى عام ١٩٧٨ ، وحصلت على جوائز فى كل الفروع ما عدا التأليف .

بعدها نشر روايته « لحظة طيش » مسلسلة فى مجلة آخر ساعة عام ١٩٧١ ، ثم صدرت فى كتاب اليوم عام ١٩٧٥ ، وأعادت طبعها مكتبه غريب عام ١٩٨٠ .

« حلم الليل والنهار » كُتبت فى ديسمبر عام ١٩٦٩ ، لكنها لم تُنْشَرْ إلا بعد عشر سنوات أى فى ديسمبر ١٩٧٩ نشرتها دار المعارف ، ثم أخرجت مسلسلاً تليفزيونياً عام ١٩٨٤ ، ومسلسلاً إذاعياً فى نفس العام .

رواية « المصير » نُشرت على حلقات فى مجلة الإذاعة والتليفزيون عامىْ ١٩٧٣ / ١٩٧٤ ، ثم نُشرت فى كتاب الإذاعة والتليفزيون عام ١٩٧٤ ، كما أُخرجت مسلسلاً إذاعياً فى صوت العرب .

« العشق » وهي مثل « التفتيش » أي رواية من قصص قصيرة ، صدرت عام ١٩٧٧ عن هيئة الكتاب في سلسلة روايات مختارة ، وأعادت مكتبة غريب نشرها عام ١٩٨٠ بعنوان « زمن الحب والغدر » .

رواية « لحظة طيش » نُشرت على حلقات في آخر ساعة عام ١٩٧٥ ، وصدرت في كتاب اليوم عام ١٩٧٦ ، ومكتبة غريب عام ١٩٨٠ .

رواية « الاختطاف » صدرت في عام ١٩٧٧ .

« رغبات ملتهبة » أو أسطورة أيزيس وأوزوريس ، نُشرت على حلقات في روز اليوسف عام ١٩٧٨ ، ثم أخرجت مسلسلاً إذاعياً في صوت العرب عام ١٩٧٩ ، ثم صدرت في كتاب اليوم عام ١٩٧٩ .

بعد ذلك نشر حسن محسب مجموعته القصصية « آسفة أرفض الطلاق » عن مكتبة غريب عام ١٩٨٠ . وأُخرجت القصة الأولى في هذه المجموعة والتي أُطلقت عنواناً عليها - فيلماً تليفزيونياً عام ١٩٨٥ ، حصل على جائزة أحسن فيلم دون أن يحصل التأليف على جائزة .

رواية « الغريب » نُشرت على حلقات في جريدة المساء عام ١٩٨١ ، وصدرت عن مكتبة غريب في العام نفسه .

أما رواية « الطهطاوي » فقد استغرقت كتابتها عشر سنوات ، أُعدَّت أولاً مسلسلاً إذاعياً في صوت العرب عام ١٩٨٤ ثم أذيعت مسلسلاً تليفزيونياً عام ١٩٧٩ ، ثم نُشرت على حلقات في صحيفة الجمهورية عام ١٩٩٠ ، ثم نشرتها في كتاب مكتبة غريب عام ١٩٩٢ .

وبذلك يكون حسن محسب قد نشر حتى الآن أربعة عشر كتاباً منها ٤ مجموعات قصصية وتسع روايات بالإضافة إلى دراسته عن « قضية الفلاح » . ويلاحظ أن معظم هذا الإنتاج قد وصل إلى الجمهور بأكثر من وسيلة منها الصحافة والإذاعة والتليفزيون وأخيراً عن طريق الكتاب .

معنى هذا أن حسن محسب أديب جّرب قلمه فى أكثر من مجال ، جربه أولاً٣فى القصص القصيرة ، ثم جرَّب كتابة المجموعة!هلقصصية التى يمكن أن تستقل فيها كل قصة عن الآخرى وفى الوقت نفسه يكون هنالك خيط يجمع بينها مما يسبغ عليها بعض الملامح الروائية على نحو ما نجد فى كليلة ودمنه أو ألف ليلة وليلة من تراثنا . فمجموعة « التفتيش » التى صدرت عام ١٩٦٧ ترتبط قصصها بوقوع أحداثها فى التفاتيش الملكية قبل عام ١٩٥٢ ، وأسماء الشخصيات القصصية مستمدة من قصصنا الشعبى بل من السيرة الهلالية على وجه الخصوص مثل أبى زيد الهلالى ودياب والزناتى خليفة وعزيزة ويونس وغيرهم ، ويشرح حسن محسب الخيط الذى يربط بين قصصه فيقول إن أهل قريته وكل قرية فى بلادنا عاشوا طويلاً يسمعون عن هذه الشخصيات الأسطورية ، ويدقون صورهم على أذرعتهم وصدورهم ، ويرسمون معاركهم على واجهات بيوتهم ، ولهذا يتساءل المؤلف لو أن أبا زيد وزملاءه من الفرسان بُعثوا أحياء وجاءوا إلى التفتيش وعملوا مزارعين فيه ، هل كانوا سينتصرون على أصحاب التفيتش وأعوانهم أم سيهزمون كما هُزم الفلاحون كثيراً ؟ ولقد أجاب حسن محسب على هذا التساؤل فى مجموعته ، فقد أصبح هؤلاء الأبطال القدامى فى التفتيش الملكى وفى منتصف القرن العشرين ، مقهورين محبَطين .

بهذا برز حسن محسب – عن طريق هذه المجموعة – ككاتب قصة سياسية ، تبرهن على ذلك ثلاثيته الروائية التالية على نشر مجموعته القصصية « التفتيش » وهى : العطش (١٩٧٢) ، ثم وراء الشمس (١٩٧٥) ، وأخيراً المصير (١٩٧٤) ، وقد رتبناها بترتيب أحداثها وليس بترتيب نشرها ، ولعل تأخير نشر « وراء الشمس » كان لأسباب خارجة عن إرادة الكاتب ، « فوراء الشمس » تقع أحداثها فى نفس زمن أحداث «العطش » أي فى فترة ما بين عامىْ ١٩٦٧ ، ١٩٧٠ ، بينما أحداث رواية المصير تأتى فى مرحلة زمنية تالية أي ما بين عامى ١٩٧٠ ، ١٩٧٣ .

لكن ما يربط ثلاثية : العطش / وراء الشمس / المصير ، ليس أنها قصص سياسية فحسب ، بل إن القرية أيضاً هى المسرح الذى تدور عليه أحداثها فى فترات

تاريخية مختلفة . وإذا قيل إن « وراء الشمس » تدور أحداثها فى القلعة أو فى أحد سجون القاهرة ، فإن أبطالها الثلاثة الذين عُذبوا حتى مات أثنان منهم ونجا الثالث بأعجوبة ، إنما اعتُقلوا فى القرية - وكانوا قد لجأو إليها يحتمون فيها كأنما هى رحم أمهاتهم - ثم مَنْ مات منهم دُفن فيها ، وطوال فترة أعتقالهم وتعذيبهم كانوا يسترجعون ذكرياتهم فى القرية ، فالبناء الفنى فى الرواية يقوم أساساً على التنقل بين عالمىْ الخارج والداخل ، بين الحاضر والماضى . وإذا كان الخارج والحاضر هو القلعة وما يعانون فيها من عذاب ، فإن الماضى الذى يزدحم به عالمهم الداخلى هو ذكرياتهم بالقرية حيناً وبالعاصمة حيناً . ومن ناحية أخرى فإن الإحساس بفقدهم يشكلٌ نغمة أساسية فى القرية فى رواية « العطش » سواء على المستوى العاطفى بين أقربائهم وأحبائهم أو على المستوى الأجتماعى ، فكلما وقعت كارثة قيل لو كان هنا الأولاد لما وقع ما وقع ، أو لكان يمكن أن يكون التصرف بخلاف ذلك .

وإذا كانت رواية « العطش » تقص علينا كيف كان حال القرية وأهلها بدون الأولاد الثلاثة ، فإن رواية « وراء الشمس » تقص علينا ماذا كان يحدث لهؤلاء الأولاد ، وفى الزمن نفسه ، وهم فى سجن القلعة .

إن حسن محسب ما يزال مهموماً بموضوعه الأثير الذى كان محور التفتيش والعطش ، ذلكم هو الانسان المقهور المحبّط ، لكن القهر فى رواية « وراء الشمس » يبلغ الذروة ، إذ يقع سافراً مباشراً غليظاً بلا مداراة ولا تحفظ . وهذا هو الذى يسبب التفرقة بين البناء الفنى فى كل من « العطش » و « وراء الشمس » .

ويعقد وليد أحد هؤلاء الأولاد الثلاثة صلة القهر بين سجنه وقريته حين تبدو له القلعة فى حجم بلدته بدروبها وأزقتها وبورها تحت الأرض وفوق الأرض ، وأيضاً فى مناخ القهر الذى يغلّفها .

غير أن قوة القهر التى لا تبدو مباشرة وبنفس الغلظة فى « العطش » - وإن بدت آثارها - كانت نتيجتها أن الشر فيها ما يزال يختلط بالخير . فمثلاً بلطية المَهجَّره

من بورسعيد والتى تنتظر عودة زوجها المفقود وتسلك سلوكاً معَوجًا كانت قد أسفرت عن شراستها حين ضرب خالد ابن الشيخ تهامى ابنها نور فتعاركت مع أم خالد عراكاً بلغ حد التضارب ، غير أنه حين مرض أبنُها خالد وخشيت أن يموت وطمأنها الشيخ تهامى وهو يلقبها بقوله « يا ابنتى » ، سرعان ما ذاب غضبُها ولانت شراستها وعاهدت نفسَها أن تذهب لتقبل رأس أم خالد طالبة السماح ، ثم تصالِح الولدين نور وخالد، ونظرت إليهما الست أم خالد وهى تحس بكثير من الرضا والأطمئنان واعترفت فى سرها بأنها يجب أن تنسى ما فعلت بلطية ، وأنها كانت يجب أن تنسى ذلك منذ شهور .

الأمر نفسه مع عبده البورى بائع الخيش والأفيون ، وكان مكروهاً من الجميع حتى أنه حين تقدم لزواج عديلة رفضه أبوها . لكن حين احترقت البلدة برز الجانب الإنسانى فيه ، قدّم كل ما عنده من طعام وبطاطين وثياب ومراتب وحصيرتين وأشياء آخرى ، عندئذ لان قلب مخيمر والد عديلة ووافق على تزويجه من أبنته .

حتى ضابط الشرطة وجدى ممثل السلطة كان أقرب إلى الأهالى مما هو إلى السلطة وكأنه واحد من أهل القرية .

أما فى رواية « وراء الشمس » فإن الخير والشر يستقطبان الأولاد الثلاثة : عصام ووليد ويوسف فى جانب ، والجعفرى قائد الجلادين فى جانب آخر . أما الشخصيات التى يختلط فيها الأبيض والأسود فهى شخصيات ثانوية وإن برزت أهميتها الفنية لهذا السبب نفسه ، مثل منصور الذى أفقده الإرهاب كل قيمة وكل رجولة فى جسده وروحه فأصبح يتجسس فى سجنه على المعتقلين ، ولا يحتل إلا الهامش فى نهاية كل فصل ، نجده – بفضل الأولاد – وبسبب بشاعة ما ناله من تعذيب – يستيقظ ضميره فيتغير ويثور على سلوكه ، ويستحق من المؤلف أن يخصص له الفصل الثانى عشر من روايته « وراء الشمس » بعنوان « اعترافات منصور » حيث نسمع اعترافا رائعاً وسريعاً على أثر اغتيال عصام كأنما هو مرثية

من منصور أمام جثة هذا الشهيد ، وعلى أثر هذه الاعترافات تغيرت شخصية منصور فاستعاد رجولته الجسدية والروحية . وهكذا ، فلئن لم تتطور شخصيات الأولاد الثلاثة إلا أن مواقفهم المتشابهة وصمودهم المتواصل طوَّر شخصية منصور .

أما الشخصية الثانوية الثانية التي طوّرها ما موقف الأولاد بصمودهم وبشاعة ما كان يقترفه الجعفري معهم ، فهو الصول عبد الحق الذي كان جلاداً بحكم عمله لكنه كان إنساناً أولاً وقبل كل شيء ، وكان يحاول أن يفيد من موقعه الأولاد ، لكن لم تكن لديه الجرأة لكي يُسفر عن حقيقة مشاعره وإلا كان مصيره مصير الأولاد . كان إنساناً لكنه كان جباناً وكان يتعذب بجبنه إلى أن جاءت اللحظة الحاسمة ، عندما حاصره الخوف على وليد من أن يكون مصيره مصير زميليه عصام ويوسف : الموت . « عندئذ حدث ما لم يتوقعه أحد ، حتى الصول عبد الحق نفسه ، فوجيء بأنه لا يعرف كيف يتحرك .. يجري .. يرتمي على ذراع الجعفري ، ينتزع المسدس من يده ثم .. ثم استسلم لضربات الحراس الذين كمْ أمرهم وكمْ انصاعوا لأوامره » . وهكذا فإن « ثبات » بعض الشخصيات أدى إلى « تطور » شخصيات أخرى .

والشخصيات الرئيسية في الرواية ليست شخصيات ثابتة فقط ، بل إن الخلاف بين الأولاد يتضاءل إلى حد كبير بحيث يتساءل القاريء أحياناً : لماذا لم يكونوا شخصاً واحداً ؟ حقاً إن وليد يمثل اليمين ويوسف يمثل الوسط بينما عصام يمثل اليسار ، لكن الخلاف بين ما يمثلونه يتوارى لأنهم يواجهون تحدياً مماثلاً .

لكن عدم تطور الشخصيات ليس .. معناه أنها شخصيات بسيطة . وعدم بساطتها نابع أساساً من اختلاف ظاهرها عن باطنها ، وتلك هي إحدى نتائج القهر بل صورة من صوره ، فكل إنسان قد أصبح قلبه يختلف تماماً عن لسانه وأسارير وجهه على حد قول حكيم فرعوني وعلى نحو ما جاء بالرواية . والإرهاب لا يدمر المجني عليهم فقط بل يدمر الذين يمارسونه أيضاً . فهذا الفصام في الشخصية لا يصاب به الأولاد فقط بل جلادهم الجعفري أيضاً ، فهذا الذي يبدو في منتهى الشراسة والفظاظة يخفي خلف هذا المظهر عجزاً جنسياً ، وليس نعرف أيهما أدى إلى الآخر .. وتلك

هى السخرية ، فإذا كان هذا الجلاد يحاول أن يُفقد جيلاً من الشباب رجولته وخصوبته ويخصيه ، فإنه هو نفسه فاقِدُها ، وكأنما ينتقم لنفسه فيهم ، وكانما هو مجتمع فقد فيه الكل رجولته : الجلاد وضحاياه على حد سواء . وفيفى زوجة الجعفرى، والممثلة سابقاً ، يعرف عنها كل شيء أعوانُ الجعفرِ الذين يكلفهم الجعفرى بحمايتها من بعيد ، لكنهم يخافون إبلاغه بتصرفاتها المشبوه] وسهراتها الماجنة . وهكذا نجد أن الجلاد يقع ضحية إرهابه و مصيره ليس أفضل من مصير ضحاياه. إن رواية وراء الشمس لحسن محسب تعلن أن الإرهاب يدمر الطرفين : الجانى والضحية على السواء .

هكذا نجد أن رواية « وراء الشمس » صرخة احتجاج ذات نبرة عالية على تدمير الانسان ، وقد استخدم حسن محسب فى إطلاقه صرخته أساليب التصوير والتقرير فى شكل مذكرات وتعليقات ، متنقلاً بشخصياته ما بين الحاضر والماضى وبين العالَمين الخارجى والداخلى للجلاد وضحاياه على السواء ، موضحاً أن الطغيان يستقطب الخير والشر ، ويفرق بين الأب وابنه والحبيب وحبيبه ، بل إنه يجعل الإنسان منقسماً على نفسه فباطنه غير ظاهره ، والجميع ضحايا . ولقد أطلق الفنان صرخته : تذكيراً وتحذيراً ونذيراً .

حسين عفيف

رائد من رواد الشعر المنثور

(١٩٠٢ - ١٩٧٩)

رقص الغيد على نايى ، فما لذراعى تُحرم الخصرُ النحيلْ ؟

وتكحلْن بأحزانى ، ومانهلَتْ عيناى من جفن كحيلْ .

هن يمشين على وردى ، وأمشى على الشوك وفى خطوى عويلْ .

إن يَمِلْ للزهر غصن ، فاذكروا أن لى فى أضلعى قلباً يميلْ .

يشتهى الحسن ويهوى لثمه ، فى ربى الروض على الظل الظليلْ .

تلك هى القصيدة الخامسة بعد المائة من ديوان « الأرض » للشاعر حسين عفيف الذى كان يذيل اسمه بلقب « المحامى » ، وهو عُرف كان جاريا فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن على نحو ما كان يفعل القصاصان محمود كامل المحامى ويوسف جوهر المحامى . ويلاحظ أن هذه القصيدة مقفاة وتكاد تكون موزونة لو أن الشاعر استبدل بكلمتى « على الشوك » تعبير فوق أشواك أو عبر أشواك مثلاً . (محمد غنيمى هلال ، الأرض ، مجلة المجلة ، أبريل ١٩٦٢ ، صفحة ١١٩) .

لكن حسين عفيف لم يكتب القصيدة الموزونة سواء التقليدية منها الملتزمة القافية، أو القصيدة الحديثة التى قد لا تلتزم قافية موحدة وإن التزمت تفعيلة أو تفعيلات قد لا يتساوى عددها فى كل شطر ، بل كان من رواد ما عُرف باسم قصيدة النثر أو الشعر المنثور أو ما أفضل تسميته بالنثر الغنائى حيث أنه فى رأيى ينتمى أساساً إلى النثر وإن التزم بغنائية عن طريق سمات معينة .

وقد ولد حسين عفيف فى السادس من ديسمبر عام ١٩٠٢ بمدينة طنطا ، وكان آخر منصب تولاه والده رئاسة المحكمة الشرعية بالقاهرة ، وتوفى فى أغسطس عام ١٩٣٤ أىْ حين كان الشاعر حسين عفيف فى الثانية والثلاثين من عمره . أما أمه

فقد عاشت إلى سن متأخرة وماتت عام ١٩٦٦ أى بعد وفاة زوجها بأكثر من ثلاثين عاماً ، ولا شك أنها كانت أصغر سناً بكثير منه .

ويذكر الدكتور لويس عوض فى مقال له عن حسين عفيف أن والد الشاعر كان من مريدى الأستاذ الأمام الشيخ محمد عبده المتوفى عام ١٩٠٥ - حين كان عمر الشاعر ثلاثة أعوام - وأنه كان على تزاور معه ، كما كان صديقاً للشيخ محمد رفعت والشيخ على محمود والأستاذين عبد الوهاب النجار وعلى الجارم . (نبيل فرج ، حسين عفيف ، المكتبة الثقافية رقم ٤٠٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، المقدمة بقلم لويس عوض ، ص ٩) .

ولم يعرف الشاعر حسين عفيف الاستقرار فى تعليمه أو روابط الإنسانية على نطاق المجتمع الكبير بسبب تنقل والده الدائم فى محاكم الدولة ما بين طنطا والزقازيق والقاهرة وأسوان بسبب تغير مقر عمله مرة كل عامين ، مما كان له انعكاسه على تعليم الصبى حسين عفيف فى عدم اتاحة الفرصة له بإقامة علاقات صداقات دائمة أيام سنواته الدراسية ، ولعل ذلك كان سبباً من أسباب انطوائية شاعرنا وحبه للعزلة ومناجاته النفس بدلاً من مناجاة الغير ، حتى ليقال إنه حين كان فى الزقازيق فى الثالثة عشر من عمره غاب وافتقده أهله ، وبعد البحث وجدوه قاعداً على شط الترعة تحت شجرة صفصاف يتأمل الماء والخضرة ويتصنت للطيور . (المرجع السابق ص ١١) . ولم يعرف حسين عفيف الاستقرار إلا حين التحق بكلية الحقوق عام ١٩٢٤ وتخرج فيها عام ١٩٢٨ وهو فى السادسة والعشرين من عمره .

وفى عام ١٩٢٩ اشترك حسين عفيف فى تأسيس جمعية الشباب الحقوقيين ، ونشر كتيباً بعنوان «أزمة الحقوق» ، ثم كتاباً بعنوان البطالة عام ١٩٣١ أو عام ١٩٣٢، وفى الفترة نفسها انضم إلى حزب العمال الذى أنشأه النبيل عباس حليم ليناوىء به الملك فؤاد معتقداً أنه الأحق بعرش مصر . لكن حسين عفيف ما لبث أن أصطدم بعباس حليم وخرج من حزب العمال ، لكن هذا الخروج لم ينقذه من عمليات التفتيش التى كانت تقوم بها الشرطة فى عهد حكومة صدقى باشا لشباب ذلك الجيل ، حتى أنه اضطر للابتعاد عن أسرته والإقامة بمفرده فى منزل مستقل بالسيدة زينب ليجنب

أسرته ما قد تتعرض له من مشاكل فى عمليات التفتيش تلك . وقد فتش البوليس مسكنه الخاص به فى السيدة زينب ،وكان يجمع كتابه عن البطالة حيثما وجده فى بيوت من يفتشهم من الشباب (المرجع السابق ، ص ٥٦) .

وحين توفى والد حسين عفيف عام ١٩٣٤ - وكان شاعرنا فى عنفوان شبابه - وجد نفسه مسئولاً عن أم وستة إخوة : شابين وأربع فتيات ، فكان عليه أن يرعى - على الأقل - أخواته البنات . ولعل ذلك كان سبباً فى أنه عاش عزباً طوال حياته$، وأنه كان يبدو أن طبيعته أميل إلى العزلة مما جعله شبه منعكف قليل الاصدقاء . أما أخواه الشابان فقد مات كلاهما قبل زواجهما فى سنتين متتاليتين عامى ١٩٣٧ و ١٩٣٨ مما سبب صدمة للشا]ر لعلها التى أرعبته من فكرة الزواج ، فماذا ژحدث لو أنه تزوج ثم لحق بأخويه وترك أرمل[وأطفالاً - فضلاً عن أمه وأخواته - بلا عائم؟ وقد تزوجت أخواته الأربع الواحدة تلو الآخرى ، لكن بعد أن زوجهن جميعاً كان قد فاته قطار الزواج كما يقولون ، حيث أنه كان يتأرجح بين الأربعين والخمسين (المرجع السابق ، ص ١٠) .

وقد بدأ حسين عفيف حياته العملية محامياً حراً، لكنه مالبث أن عين قاضياً فى أواخر عام ١٩٤٣ بمدينة سوهاج وهو فى الحادية والأربعين من عمره ، أى بعد خمسة عشر عاماً من تخرجه ، ثم نُقل قاضياً بمدينة الإسماعيلية عام ١٩٤٦ ، فقاضياً بمدينة الزقازيق فى السنة التالية أى عام ١٩٤٧ حيث أصيب بالكوليرا أيام وبائها المشهور وقتئذ ، ثم نُقل رئيساً لنيابة بنها ، فمستشاراً فى محكمة المنيا عام ١٩٥٥ ، فمديراً عاماً للتفتيش القضائى من عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٦٢ ، ثم رئيساً لمحكمة استئناف الجيزة حتى إحالته إلى المعاش عام ١٩٦٥ بعد تجاوزه السن القانونية . وهكذا تكرر معه ما حدث لوالده ، وهو التنقل من محكمة إلى أخرى ومن بلد إلى آخرى مّماقد يكون سبباً فى جفاف خصوبته الأدبية عشرين عاماً بحيث لم يستأنف إبداعه إلا بعد إحالته إلى المعاش . وقد قيل إنه كان قاضياً كفئاً لم يُنْقَض له حكم واحد

فى محكمة بل اعتُبرت أحكامه مرجعاً ، وكان قاضياً نزيهاً لا يأذن لمحام أياً كان قدره أن يزوره مادامت هناك قضية له موضع نظره .

كما كان مفتشاً أميناً لا يخالط زملاءه القضاة الذين يفتش فى أحكامهم خشية أن يجاملوه فى الحياة فيجاملهم فى العمل . وقيل إنه كان قاضياً إنساناً يتعذب من أجل الخطاة الذين يمثلون أمامه إذا كانت زلتهم بسبب يفوق احتمال البشر . ومن ناحية أخرى فقد دلت هوايته بالحدائق على مدى إحساسه بالجمال وعشقه له ، فمنذ شبابه الباكر ، وفى عام ١٩٣٤ كان يمتلك ڤيلا بشارع ابن رضوان الطبيب قرب حديقة الحيوان بالجيزة يحيط بها ثلث فدان من الأرض الزراعية، فحولها بدأبه الشديد وعنايته المتواصلة إلى حديقة مزدهرة مونقة ، وفعل الشيء نفسه بمنازل أخواته فى نجع حمادى وكوم أمبو وأرمنت حيث كان يقضى معظم اجازاته ، مازال بحدائقها حتى جمع فيها نحو مائة وخمسين فصيلة من فصائل الورد . (المرجع السابق ، ص ١٨ - ١٩) . وهكذا كان هناك تطابق بين حياته العملية والفنية ، فقد أنبت فى الأرض والأدب حدائق مزدهرة عطرة .

لهذا فلا عجب أن انضم حسين عفيف إلى جماعة أبولو فى نفس تلك الفترة المبكرة من شبابه فى الثلاثينيات من هذا القرن ، وإن كان - فيما يبدو - لم يندمج فى الجماعة اندماجاً تاماً (المرجع السابق ، ص ١٦) وقد نشر أول ديوان له من شعره المنثور عام ١٩٣٤ بعنوان «مفاجأة» ، ولقد كان مفاجأة حقاً بالنسبة للمناخ الأدبى الذى لم يكن الشعر المنثور أمراً شائعاً بالنسبة له وإن كان هناك القليلون الذين كتبوه لعل أبرزهم جبران خليل جبران . وهو نفسه يعترف بأن ارهاصات هذا النغم بدأت تجيش فى صدره وهو ما يزال صبياً « وكنت أحاول أن أقتنصه فلا أظفر منه بغير جمل مبتوره ، إلى أن نضجت وقرأت تاجور . فشعرت أننى قد التقيت فيه بنفسى، وألْقت أشعاره الضوء على نغمى الغامض ، فظهرت ملامحه ، وبدأت أكتب مقطوعات مكتملة وأنشرها فى مجلة الجامعة فى الثلاثينيات ، ثم أجمعها فى كتب لم أرض عنها فيما بعد لأن نغمى لم يكن قد اكتمل» (المرجع السابق ، ص ٥١)

وفى عام ١٩٣٨ صدر له ديوانه « وحـيد » ثم مسرحية « سـهير أو التمـثـال » التى اختارتها الفرقة القومية لتقديمها على مسرح الأوبرا ، كما أقرتها وزارة المعارف لمكتبات مدارسها ومنحتها الدولة إحدى الجوائز الأدبية . كما صـدرت « الزنبقـة » فى عـام ١٩٣٨ أيضاً ، وكذلك «البلبل» فى العام نفسه ، ثم قصة «زينات» فى العام الذى يليه عام ١٩٣٩ ، ثم نشر ديوانيه « الأغنية » «والعبير» عـام ١٩٤١ الذى أهـداه إلى روح رابندرانات طاغور ، مفصحاً بذلك عن تأثره بذلك الشاعر الهندى الكبير .

ثم امتدت فترة صمت دامت عشرين عاماً ، صدر بعدها « الأرغن » عام ١٩٦١ ، ثم « الغدير » عـام ١٩٦٥ ، « فالغسق » عـام ١٩٦٨ ، «فـحديقة الورد» عـام ١٩٧٤ ، وأخيـراً « عـصفور الكناريا » عام ١٩٧٧ . أى أن حسـين عفيف أصـدر إثنـى عـشر مؤلفاً من بينها مسـرحية واحدة ورواية واحـدة خـلال ثلاثة وأربعين عامـاً هـى سنوات نشاطه الأدبى .

ويعترف حسين عفيف صراحة بانتمائه إلى المدرسة الرومانسية ، ليس من خلال إبداعاته فقط شكلاً ومضموناً ، بل من خلال حواره الذى أجراه معه الأستاذ نبيل فرج وضمنه كتابه الذى ألفه عنه ، ولعله المرجع الوحيد – فيما أعرف – عن الشاعر حسين عفيف . فهو يعلن فى هذا الحوار أن خلاصة رأيه وتجاربه فى الحياة يتمثل عـمـوماً فى تقديس الجمال بكل أنواعه : فى الإنسـان ، وفى الزهرة ، أو فى الطبيـعة وحـب الخير ، والعزوف عن الماديات وعن النزعة المادية التى تسود الحضـارة الحـالية ، وما أدت إليه من تعقيدات ، ومالم تؤد إليه من إسعاد البشر إلى أن يقول « وفلسفتى فى الحياة أن نعيشـها كما هـى ، دون أن نحاول التعمق فى فهمها ، لأن هذا مجهود بدون طائل » . (المرجع السابق ، صفحات ٢٦ ، ٢٧) .

ويقف حسين عفيف نفس موقف الريبة الذى وقــفه الرومـانسيـون الأوربـيـون فى القرن التـاسع عشر من العلوم والصناعة إذ يقول : أنا أنظر نظرة غير متحمسة للعلم والإغراق فيه ، وأعتقد أننا مـهما تبـحرنا فيه لن نحل لغز الكون ، ولن نكتشف ما نجهله منه ، ولا نحصل من وراء ذلك إلا على الضنى وإضاعة الوقت ، ورأيى أن نعيش

الحياة كما هى ، وعلى نحو مبسط ، ونستمتع بجمالها . ويستأنف حديثه قائلاً : لقد بلغنا هذه الأيام درجة عظيمة من درجات المعرفة العلمية ، ومع ذلك فالعالم يسير من سيء إلى أسوأ ، والناس ينتقلون من شقاء إلى شقاء ، فالحروب أصبحت أشد فتكاً واختفت بعض الأمراض لتظهر أمراض أخرى ، وشح القوت ، وانصرفت الجهود لصنع مدمرات الحضارة ، واستغرق وقت الانسان فى العمل إلى درجة أنه لا يجد وقت الفراغ الذى يستمتع به . (المرجع السابق ، ص ٢٧) .

ولعل أبرز المؤثرات – وأنا أعتقد أنها ليست مؤثرات بل إن الأديب يجد تجاوباً فى نوع معين من الكتابات تؤيد اتجاهه – فحسين عفيف يقول إنه عندما كان صبياً فى مرحلة الدراسة الثانوية قرأ بعض سور القرآن فسعد بما فيه من جمال وبخاصة سورة مريم ، فأخذ يتابع كل نثر جميل يقع تحت يده ، ومن ذلك ما كان يُترجم من شعر طاغور وشيلى ولامارتين ، وحاول أن يسير على نسق هذا الأسلوب المنطلق الذى يحوى فى الوقت نفسه مضمون الشعر .

أما من تأثر بهم حسين عفيف فى الشعر العربى فهم : أحمد شوقى ، وبشارة الخورى ، وعلى الجارم من المحدثين . وأبى فراس الحمدانى ، وعمر بن أبى ربيعة ، وابن النبيه ، والبحترى ، وأمرىء القيس من القدماء .

أما اختياره الشعر المنثور قالباً لإبداعه فيرجع إلى اعتقاده أن المعنى الأدبى لا يصل إلى القلب إلا من خلال النغم ، وأن قدراً كبيراً من الفكرة يتوقف على الأسلوب الذى تصاغ به ، ومن هنا فإن الفكرة والأسلوب فى الأدب كل لا يتجزأ . ثم يستطرد معلناً انتماءه إلى مدرسة الفن للفن حين يقول : ولأن الأدب هو قبل كل شيء ترف فإن الأناقة والجمال والموسيقية تُعتبر شروطاً لازمة له (المرجع السابق ، صفحات ٢٨ ، ٢٩) .

ويقارن حسين عفيف بين الشعر الموزون والشعر المنثور الذى كتبه قائلاً إن الشعر المنثور يتميز بالانطلاق ، وإذا كانت قيود الشعر تتيح الانضباط ، فإن انطلاق الشعر

المنثور يتيح ما يسميه عمق النَّفَس . وبما أن أى شعر ، منظوماً كان أم منثوراً ، يحتاج إلى إيقاع فإن الشعر المنثور يستعيض عن موسيقى الوزن والقافية بموسيقى داخلية تنبعث من نفس الكاتب ، وهى حالة تتلبسه أثناء الكتابة ،وتحول الكلمات بتراكيبها الخاصة إلى نغم . ويستدرك حسين عفيف قائلاً إن ما يسميه الانطلاق الذى يتميز به الشعر المنثور عن الشعر الموزون لا يحول دون الوزن والقافية إذا جاء عفواً لا قسراً ، ففى هذه الحالة نحصل على فردية الوزن والقافية دون أن نكبله بالقيود ، ولهذا قد نرى أن القافية أو الوزن الذى قد يأتى عفواً لا يضطرد بالضرورة للنهاية فى نفس القطعة .

لكن الدكتور محمد غنيمى هلال يرى أن حسين عفيف يتعمد ألا يسير على درب مطروق من تلك الأوزان التقليدية التى قد تصرف القارىء عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقى الظاهرة والنغم السافر الذى قد ينفصل عن التصوير، فيصبح الكلام خالياً من روح الشعر . وأن بعض قصائد ديوان الأرض – الذى كان يتناوله الدكتور محمد غنيمى هلال بالتعليق – تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدى ، لكن شاعرنا يتعهد أن يغير معالم الوزن التقليدى فى القصائد ببعض حروف أو حركات قليلة ، تزيد على الوزن التقليدى أو تنقص منه .. ففى القصائد إذن ضرب من الموسيقى تقرب من الأوزان التقليدية ، لكن الشاعر ينكر معالمها ، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأمل ، كى تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها ، ويتمثل تنكيره لها فى تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف لها ، كما يتمثل تنكيره لها فى كتابتها على شكل أسطر وفقرات لنفس السبب ، ويضرب مثلاً لذلك ، بالقصيدة التى صدرنا بها هذه الدراسة وأشرنا فيها إلى ما يمكن استبداله لتصبح شعراً موزوناً مقفى . فالدكتور محمد غنيمى هلال يعتقد أن الشاعر يتعمد ألا تكون قصائده من الشعر الموزون المقفى (مجلة المجلة ، أبريل ١٩٦٢ ، صفحة ١١٩) وأنه يلجأ فى ذلك إلى أساليب أو حيل معينة ، بينما الشاعر يعلن أن الوزن فى قصائده يأتى عفواً ، وأن موسيقاه داخلية قبل أن تكون خارجية . وأن اكتشاف النغم الداخلى فى نفس الانسان قد يكون أصعب من النغم الذى يساعد عليه الوزن والقافية ، لأن هذين علامات

تهديه الطريق . ولعل هذا من أسباب قلة شعراء الشعر المنثور في أدبنا المعاصر . (نبيل فرج ، حسين عفيف ، ص ٣٤) . ومن هنا كان الشعر المنثور أكثر اعتماداً على نفسه واستقلالاً بذاته – والكلام لحسين عفيف ، وبالتالى أكثر أصالة .

أما الموضوعات التى فرضت نفسها على إبداع حسين عفيف فهى – كما جاء على لسانه – الطبيعة ، وجمال المرأة ، وأحداث الحياة ترسب فى أعماقه وتتبلور ، وعندما يتم نضجها تخرج في شكل مقطوعات . إنه يمزج الجمال البشرى بجمال الطبيعة من حدائق وزهور وطيور وجداول وأشجار وكواكب ، ويبلور كل هذه الصور في معنى واحد يُعتبر كلاً لا يتجزأ . كذلك يُعتبر الحزن طابعاً أساسياً في قصائد حسين عفيف ، لهذا لا عجب أن يردد قول طاغور إن السرور سرعان ما يتلاشى أما الحزن فهو الذى يبقى فى القلب ، وقول أحمد شوقى « وأنبغ ما فى الحياة الألم » كذلك من السمات البارزة لقصائد حسين عفيف الميل إلى التركيز والإيجاز ، وإغفال التفاصيل ،وقد عبر عن ذلك بقوله : إن القارىء اللبيب يغنيه الكل عن الجزء ، فهو يستطيع بقراءة الكل أن يوحى إليه ، بالتفصيلات ، خصوصاً إذا كُتب هذا الكل بطريقة توحى بما وراءه (المرجع السابق ، ص ٤٧) .

كذلك فإن إزدواج الجمل سمة بارزة فى قصيدة النثر عند حسين عفيف ، وتوافر نوع من الموسيقى داخل كل فقرة مع تقابل فى المقاطع ، واتقان الكلمات فى الوزن ، أو فى الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية ، بالإضافة إلى نبل الألفاظ وقوة إشعاعها فى مواضعها ، وتناسب الجمل فى بْنيتها أو توازنها ، وتنوع الأساليب لترفع عنها الرتابة .

ومن سماتها أيضاً تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد توازنها كل أبعاده ، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معان ، ويتولد عنه من خواطر ، وتنمية الصور فى حركتها وشفافيتها النفسية (مجلة المجلة ، ص ١٢٠) .

وتختتم هذه الدراسة بالنماذج التالية من القصائد النثرية لحسين عفيف .

المقطوعة الأولى رقم ٥٩ من ديوانه « الأغنية » .

لا ينقمنكِ عليه أنه يغني للجميع ، إنه شاعر ، وتلك رسالته .

إنه عنصر من عناصر الطبيعة ، كالسماوات والنجوم والأقمار ، وهذه لن يتملكها أحد .

أحبّيه إذن ذلك الحب الحزين ، الذي يشب في القلب بلا أمل فيذبل عوده .

كوني كالزهرة إذ تعشق القمر ، ولها فيه شريكات ، ترنو إليه في وجد ،

وقد خضلت من نداها الدموع ،

كوني كالريح إذ تعشق الغصن ، وهو مع كل الرياح يميل .

كوني كالضفة إذ تهوي الموج ، وهو لكل الضفاف معانق .

كوني ككل هاتيك العاشقات ، اللاتي كَلِفْنَ بمن ليس لهم قلب .

في هذه الدنيا أشياء لا تُملك ، لأنه من الخير أن تظل للجميع .

المقطوعة الثانية رقم ٧٨ من ديوانه «الأرغن» :

كل شيء مع الأيام زائل . انقضي كل ما كان وهجعت صبابة استبدت بالقلب دهرا فأقامت الدنيا وأقعدتها .. ومضت كالحلم أيام حوانا فيها موكب النيل ، وليال طالعنا فيها وجه القمر ، وعفت ، وعَفَتْ معها آثارُنا . ومايزال النيل يشق مجراه وسط الحقول ، والقمر يغمر بأشعته المروج المخضّلة .

وعما قليل تحين ساعتنا فنلحق بالذي مضي من أيامنا ، ونذهب معها إلي غير عودة . وسوف يظل النيل يجري كما كان ، والقمر يطلع كعهده ، ليباركا غيرنا .

أما المقطوعة الثالثة فهى ما اسميها مقطوعة « الوداع » وهى المقطوعة الحادية والثلاثون بعد المائة من ديوان « الأرغن » :

اليوم ينتهى تغريدى ، فاذكرونى إذا رجّعتم غداً أغاريدى .

حان وقت الوداع فسلام ، ولا تترقبونى فى مواعيدى .

أنا ذاهب وشيكاً مع الرياح ، فلا أنفاس تحيا فى أناشيدى .

سعد حامد

هل ظلم نفسه أم ظلمه نقاده ؟

وُلد الأديب القصاص سعد حامد عام ١٩٢٦ ، وتوفى والده وهو فى السادسة ، كما انتقلت والدته إلى رحمة الله وهو فى الخامسة عشرة ، شأنه فى ذلك شأن بطل روايته « البحث عن النسيان » . وقد تركت هاتان الحادثتان بصماتهما الحزينة عليه ، كما ألقت الأم بظلّها على معظم قصصه حيث حديثه عنها كله حب وتقدير وخشوع باعتبارها النموذج المثالى ، ونبع الحنان والحياة ، وشاطىء الأمل عندما تضيق الحياة خناقها . كما يبدو فى قصصه الانزعاج الشديد عندما تخطىء الأم بحيث يُصدرُ عليها الحكم فى قسوة لأنها تكون قد لوثت أشرف مهمة .

وترجع رحلة سعد حامد مع الكتابة إلى سن مبكرة . فقد بدأ الكتابة عام ١٩٤٥ وهو طالب بالمرحلة الثانوية ، ونُشرت أولى قصصه فى مجلة ال ٢٠ قصة التى كان يُصدرها محمود كامل المحامى ، ثم واظب على كتابة القصة القصيرة منذ نشر فى صحيفة الجمهورية عام ١٩٤٥ . واتجه فى كتاباته الأولى نحو الرومانسية ربما بحكم السن ، لكنه بعد تجاوزه مرحلة الشباب اتجه إلى الواقعية ، ولعل هذا التحول يرجع أيضاً إلى تطور المناخ الاجتماعى والثقافى فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢ ، التى اتجهت إلى الاهتمام بإحداث تغييرات اجتماعية واقتصادية فى بنية المجتمع المصرى. سبب ثالث لهذا التحول هو تعرّفه على أعمال قصاصين غربيين بارزين لا ينتمون إلى الرومانسية أمثال تشيكوف وجى دى موباسان . فلا عجب أن استمدت جميع قصصه بعد ذلك أحداثها من الواقع الذى يعيشه .

وقد منحه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) الميدالية الذهبية للإنتاج الفنى والأدبى عام ١٩٥٧ ، كما منحته وزارة الثقافة منحة تفرغ لمدة عام للكتابة الروائية . وكانت حصيلة عام التفرغ روايته الوحيدة « البحث عن النسيان » الصادرة فى سلسلة روايات الهلال عام ١٩٧٣ ، ثم أعيد طبعها فى سلسلة روايات مختارة عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٧٧ .

وإلى جانب هذه الرواية نشر سعد حامد خمس عشرة مجموعة قصصية - بالإضافة إلى ما لديه من مجموعات جديدة تحت الطبع - وذلك على مدى حوالى أربعين عاماً كرس فيها سعد حامد قلمه لكتابة القصة القصيرة . وهذه المجموعات هى: أرواح حائرة عام ١٩٤٥ ، أجساد للبيع عام ١٩٤٧ ، آمال ضائعة عام ١٩٥٣ ، تيار الحياة عام ١٩٥٥ ، أمرأة وحيدة عام ١٩٥٧ ، وجهان للخطيئة عام ١٩٦٠ ، رمال الشاطىء الآخر عام ١٩٦٢ ، أقصر طريق عام ١٩٦٣ ، ليل وحنان عام ١٩٦٦ ، بقايا العطر عام ١٩٧٤ ، الرجل الذى أكرهه عام ١٩٧٥ ، أمسية للحب عام ١٩٧٨ ، الخوف من الحياة عام ١٩٨٨ ، وأخيراً اللقاء الثالث عام ١٩٨٨ .

ومعظم قصص سعد حامد أشبه بالإخوة بينهم ملامح مشتركة لا تخطئها العين وإن اختلفت فى التفاصيل ، فمعظمها يدور حول العلاقة بين الرجل والمرأة حباً أو جنساً أو حتى تجارة ، لكنه يحرص على أن يربط فى معظم قصصه بين هذه العلاقات المتنوعة والمناخ الاجتماعى والنفسىّ الذى تعيش فيه شخصياته ، فلا يشعر القارىء أنها شخصيات هلامية . إنه يأخذها من الواقع الذى نعيشه ، ومن أبناء الطبقة الوسطى المكافحة بوجه خاص . إن قصص سعد حامد ، قصة بعد أخرى ، تحاول أن تجيب على سؤال تتعدد الإجابات عليه بتعدد الأسئلة التى يثيرها ، هذا السؤال هو : كيف يمكن لإنسان هذا العصر بمشاكله وهمومه وقلقه من المستقبل أن يعرف طعم الحب . فسعد حامد لإيقف من مشاكل مجتمعه موقف المتفرج بل موقف المشاركة الفعالة وبشكل حاد على حد تعبير الأديب إبراهيم سعفان فى مقاله « جولة فى عالم سعد حامد القصصىّ» (والمنشور فى كتابه « نظرات نقدية فى القصة القصيرة والرواية» الصادر فى سلسلة المكتبة الثقافية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب) وذلك بهدف إحداث الصدمة المزلزلة فى نفسية شخصياته ليدفعها إلى التغيير . معنى هذا أن الانسان - إمرأة أو رجلاً - هو المحور القصصى عند سعد حامد .

وإذا اتخذنا المجموعة الرابعة عشرة « الخوف من الحياة » نموذجاً للقصة القصيرة عند سعد حامد فإننا نجد أنها تتسم بعدة ملامح تكاد تكون مشتركة .

أول هذه الملامح أن **الأبطال** غالباً ما يكونون فى تلك المرحلة من العمر التى يتهيأون فيها للحب دون أن يكون هناك من يملأ هذا الفراغ . لذلك فإن معظمهم لم يتزوج بعد وفى سن تسمح بالزواج ، لهذا فالبطل يبحث عن تجربة أو مغامرة أو عن عروس . وتكون القصة هى قصة هذا اللقاء بامرأة تنجح أو تفشل فى ملء ما يحس به البطل من فراغ فى حياته .

فعلى سبيل المثال بطل القصة الأولى « وجه فى المترو » كان طالباً بالسنة الثانية بكلية الطب يقول عن نفسه : أنا انسان وحيد ، أحس بالوحدة تلتهم روحى فى هذه المدينة الصاخبة ، وفى القصة التالية « خطيئة فى الماضى » نجد بطلها يعرِّفنا بنفسه قائلاً : كنت قد تخطيت الخامسة والثلاثين من العمر ولم أتزوج بعد ، فلم أوفق إلى الفتاة التى ترضينى . وفى قصة « زهور ذابلة » نجد البطل غير متزوج ويشعر بالوحدة والألم وتفاهة الحياة وعدم جدواها . كذلك بطل قصة « مجرد انسان » يقول لنا: كنت عزباً .. وكنت أفكر جدياً فى الزواج ، وقد أعجبتنى هذه الفتاة ووجدت فيها جواباً لكل الأمانى التى كانت تعتمل فى صدرى . وبطل قصة « الخوف من الحياة » – التى أُطلقت عنواناً على المجموعة القصصية – رجل يعبد الحب ولا يعيش إلا من أجله فحسب ، حياته كلها للحب ... لا يكف قلبه ولا يتعب من الخفقان بحب النساء، كأنه بحّار له فى كل ميناء حبيبة ، وفى كل زقاق عشيقة . ولا يختلف كثيراً معظم أبطال القصص الأخرى فى المجموعة عن هؤلاء الأبطال فى هذا التطلع للتعلق بالجنس الآخر، تهيّئه لذلك مرحلة العمر التى يمر بها ووضعه الاجتماعى وكونه بطلاً من أبطال قصص سعد حامد . ومما يلاحظ أن معظم هذه الشخصيات مقطوع العلاقات الأسرية ، أو أن هذه العلاقات مجهولة بالنسبة للقاص ولقرائه مما يضاعف من إحساسها بالوحدة وظمئها إلى الحب .

السمة الثانية لأبطال سعد حامد أن أحد الطرفين فى تلك العلاقات التى تنشأ بينهما يكون مندفعاً بينما الطرف الآخر يكون أكثر حكمة لا يندفع اندفاع شريكه . ففى القصة الأولى «وجه فى ا لمترو» هربت المرأة من حياةالرجل التى أحبها لأنه سبق

لها أن تزوجت مرتين ومات الزوج فى كل مرة ، فهى تعتقد أنها نَحْسٌ عُلى من تتزوجه، لكن عندما أصابه النحس بغير أن تتزوجه ، وذلك عندما أصيب فى حادث فقد فيه نور عينيه ، عندئذ فقط عادت إليه ورضيت أن تكون زوجته . الموقف نفسه في قصة « خطيئة في الماضى » فالشاب الذى أراد أن يتزوج ابنة رئيسه زواج عقل أو مصلحة اتضح له أن الأم أرتكبت فى حياتها جريمة الخيانة الزوجية ، وأنها لهذا انفصلت عن زوجها وتزوجت بمن تحب ، غير أن زوجها الأخير مات فعاشت وحيدة تعمل بإحدى الشركات . ولما كانت ابنتها ما تزال على صلة بها ، لهذا كان من الضرورى الحصول على موافقتها ، فلما ذهب الشاب إليها نصحته ألا يتزوج إلا زواج الحب لأن زواج العقل والمصلحة هو الذى حطم حياتها الزوجية . ولقد وقع الشاب فى حب هذه الأم الجميلة التى تقدس الحب ، غير أنها رفضت أن تستجيب له وتقبله زوجاً لها وشعارها « لقد طعنتُ زوجى ، فلن أطعن أبنتى أبداً . كيف أعيش وأنا اتصور أن ابنتى – وهى أعز انسان لدىّ فى الوجود – ستظن أننى لم أوافق على زواجك بها لأننى أردت أن استأثر به لنفسى ؟ مجرد تصورى هذا يكاد يقتلنى » .

ويندرج تحت هؤلاء الرجال المندفعين وراء رغباتهم بطل قصة « المجهول » الذى ما أن أعجب بإحدى النساء فى الطريق حتى ظل يعاكسها إلى أن اقتربت من حَيِّها فاندفع إليها طفلاها يخبرانها أن أختهما ماتت ، فخجل من نفسه وكف من يومها عن مطاردة النساء .

أما بطل قصة « زهور ذابلة » فإن المرأة هى التى هامت به ، وهى هنا ممرضة ، غير أنها لم تفصح عن شخصيتها له ، بل كانت تحمل كل يوم باقة زهر له تزعم أنها من سيدة سلمتها للبواب ليحملها إليه ، حتى ألهبت خياله ، واستمتعت بأن تراه ملهوفا عليها بهذه الوسيلة غير المباشرة لأنه كثيراً ما يتعلق بها المرضى فلا تصدهم ، وإنما تقبل عواطفهم فى حذر ثم تردهم إلى الصواب فى شفقة وحنان ، وكثيراً ما صارحها بعضهم بأنه يحبها لكنه ما أن يُشفى حتى ينسى كلمته ويغادر المستشفى . لهذا تنتهى القصة وهى تقول لنفسها فى مرارة : ليته يعلم أننى صاحبة باقات الزهر ... لكن هل

كان يُقَدِّر هذا الحب ؟ لا أظن ، لا ريب أنه سيلهو بقلبي ويحطمه ثم يتركني وينطلق إلى الدنيا الواسعة . فالاندفاع من جانب المرأة اندفاع حذر لأنها تخشى حرج كبريائها الأنثوى .

وفى قصة « زهرة على الطريق » نجد أن المرأة هى المندفعة هنا ، فلما لم يستجب لها الرجل انتحرت .

معنى هذا أن اندفاع أحد الطرفين فى قصص سعد حامد يقابله تراجع من الطرف الآخر بحيث قلما تتصل الحلقة ، فلا تنتهى بالتبات والنبات ، وخلفة الصبيان والبنات .

وهناك نوع ثالث من القصص نجد فيه أن العلاقات بين الجنسين أكثر تعقيداً .. فى قصة « باقة زهر » نلتقى بالبطل فى مقابر الغفير يزور قبر ابنه الصغير ، ثم نعود للماضى لنعرف قصة موت هذا الصغير ، ثم انفصاله عن زوجته بعد ذلك ، ثم نعود لنجد زوجته السابقة إلى جواره على قبر طفلهما ، فيعودان معاً .

وفى قصة « خريف الحب » نجد أن البطل شاب يقع فى هوى امرأة رآها فى وضع شائن ، وعندما تُتاح له فرصة لقائها فإنه يتراجع .

فالعلاقة فى مثل هذه القصص علاقة معقدة ليست اندفاعاً خالصاً ولا تحكماً وحكمة خالصين ، بل تكشف عن أبعاد انسانية أعمق .

السمة الثالثة لبعض الشخصيات القصصية عند سعد حامد أنَّهم يلجأون إلى الحانات والخمر والمخدر تخلصاً مما يعانونه من حزن ووحدة وفشل ، وذلك على نحو ما نجد فى قصة « الخوف من الحياة » فبطلها يستعيد ذكرياته فى الحانة وهو يكرر من حين لآخر : يا عم رشدى هات لى كأساً آخرى . بهذه الجملة تبدأ القصة وتظل تتكرر كأنها القرار الموسيقى ، واحتساء الخمر يعبر عن مدى الإحباط الذى تعانى منه شخصيات القصص . فبطل « الخوف من الحياة » يستمع فى نهاية القصة إلى عبد الحليم فى راديو يحمله أحد المارة وهو يغنى « إنى أغرق .. أغرق ..

نجد السمة نفسها بالنسبة لبطل قصة « إنى أعيش » ، فإن أسعد لحظات حياته هى تلك التى يعيشها فى غيبوبة المخدر أو فى نشوة الكأس لأنه يعتقد أن حياته تناقض كتابته ، فهو يكتب عن الحب لكنه لا يعرف الحب فى بيته أو مع زوجته المشغولة بالأكل والطبخ والمسح والكنس .

فإذا تركنا الشخصيات وانتقلنا إلى **الشكل القصصى** لاحظنا أن معظم القصص إما يرويها بطل القصة بنفسه ، وإما نجد راويا من داخل الراوى . أى أن القارىء لا يتلقى القصة من راويها مباشرة بل من خلال راوٍ آخر على نحو ما نجد فى قصة « وجه فى المترو » فهناك راو يحدثنا عن ذهابه مع مجموعة من الأصدقاء أو الزملاء لزيارة الدكتور رمزى يروى قصته للراوى المجهول الذى يُفترض أنه المؤلف ، والواقع أن هذا الراوى الآخر يحول بين القارىء ورواية الدكتور رمزى مما يعطل عملية التلقى ، بل انه يقاطع رواية الدكتور رمزى من حين لآخر دون أى مبرر فنى ، ولو أن القصة بدأت بالدكتور رمزى يسترجع ماضيه لجاءت أكثر تركيزاً ولصَفَت من كل ما يشتت انتباه القارىء .

ويتكرر الشكل نفسه فى قصة « الجنس الضعيف » ، فثمة راو فى حانة يجلس مع أحد أصدقائه ومعه شاب فى الثلاثين ، لكنه يبدو فى الخمسين إسمه صابر ، مايلبث أن يروى لنا بدوره قصته التى نستمع إليها من خلال استماع الراوى الأول لها ، ولو أننا ما نلبث أن ننسى هذا الراوى الأول لأنه يختفى طوال رواية صابر لقصته - فليس هناك حوار بينهما - إلا أنه يعود ويظهر فى نهاية القصة .

فمعظم قصص سعد حامد لون من ألوان الاعتراف أو البوح للقارىء بسر يؤرق الراوى ويهمه أن يفضى به إلى آخر عساه يتخفف منه .

أما ثانى السمات الشكلية فهو أن معظم القصص يبدأ بالحاضر الذى غالباً ما يكون نهاية القصة لنرتد إلى الماضى الذى أفضى إلى هذا الحاضر . وأحياناً تكون بداية القصة نقطة التقاء بين ماضٍ نسترجعه وبقية نستكشفها مع راويها .

فقصة « وجه فى المترو » تبدأ براو يحدثنا عن ذهابه مع مجموعة من الأصدقاء لزيارة صديقهم الدكتور رمزى الذى فقد بصره فى حادث ، ثم ما نلبث أن نستمع إلى الدكتور رمزى يسترجع معنا قصته التى أفضت إلى هذا الحادث ثم ما تلا ذلك من عودة المرأة التى أحبها لتتزوجه بعد أن كانت قد رفضت ذلك العرض من قبل برغم أنها شؤم على من تتزوجه .

وقصة « زهور ذابلة » تبدأ يوم مغادرة البطل المستشفى ، ثم نسترجع معه ما حدث له أثناء إقامته بالمستشفى . كذلك قصة « زهرة على الطريق » بدأت من حيث انتهت . وقصة « باقة زهر » نلتقى فى أولها بالأب على قبر ابنه ، ثم نسترجع معه علاقته الماضية بزوجته بعد أن خلف منها هذا الطفل الذى مات ، حتى نلتقى بالزوجة تأتى فى المكان نفسه ليلتقيا عند قبر طفلهما ويعودا معاً . وقصة « الوجه الضائع » تبدأ بما انتهى إليه بطلها ذو الوجه الدميم لنسترجع معه علاقته بزوجته التى هربت منه إلى أخيه ، ثم محاولتها الفاشلة فى العودة إليه .



وبرغم أن سعد حامد قد أنتج كل هذا الكم من المجموعات القصصية - بالإضافة إلى روايته - وثابر على كتابة القصة القصيرة حوالى نصف قرن ، فإنه يذكرنا بالأستاذ محمود البدوى - من جيله الأسبق -سواء فى فنه القصصىّ وطبيعته الدؤوب التى تعمل فى شبه صمت لا يعرف ضجيج الدعاية ولا أضواء الإعلانات مما يوضح أن أزمة النشر ليست هى الظلم الوحيد الذى يلحق بالأديب والفنان . فهناك على حد تعبير الدكتور عبد العزيز الدسوقى فى مقال له بمجلة الثقافة بعنوان « سعد حامد ذلك المظلوم » - ظلم أفدح ، ذلك هو عدم التقييم النقدى لإبداع الأديب والفنان ، فهو لم يحصل حتى اليوم على جائزة مثل جائزة الدولة التشجيعية التى حصل عليها الكثيرون ممن يعتبرون من أبنائه ، ولم تُحَوَّل إحدى قصصه الكثيرة أو روايته إلى تمثيليات أو أفلام سينمائية أو تليفزيونية . ولعل ذلك راجع إلى عاملين : العامل الأول يرجع إلى طبيعة ما يكتبه سعد حامد من قصص . فمعظمها تتقارب فى شخصياتها وموضوعاتها وشكلها الفنى ، لا تتمايز كثيراً عن بعضها البعض - إلا فيما ندر-

فهى كأبطالها ليس فيها محاولات للتمرد أو الثورة . أبطالها لا يهنون حتى وهم فى أشد حالاتهم يأساً أو ثملاً وإن كانوا يثرثرون . فالأسلوب دائماً فى مستوى الوعى واضح مستقيم .

يقول علاء الدين وحيد فى دراسة له عن رواية « البحث عن النسيان » نشر فى مجلة الثقافة إن الإيقاع فى هذه الرواية بقى هو هو فى حالتى الاتفاق والاختلاف ، والقبول والرفض ، هذا الأسلوب أفقد التناول حرارته ، خاصة وأنه يعالج أكثر الأشياء فى حياة الإنسان حرارة وهو الحب والإحساس .

كما كتب الدكتور سيّد حامد النساج فى كتابه « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » أن قصص سعد حامد تصدر عن تصوير جزئى للعالم ليست له صفة الشمول والتكامل والتحرك ، مما جعلها أحياناً تجرد الواقع من نسيجه ، وأحياناً أخرى تبدو خالية من الهدف ، خالية من المضمون .

ورغم هذا فهناك قصص أخرى لقصاصين آخرين ليست أفضل من قصص سعد حامد ، ومع ذلك تجد رواجاً - على الأقل - فى حياة أصحابها . هنا نجد العامل الثانى الذى تسبب فى عدم تركيز الأضواء على هذا الأديب المثابر الدؤوب المخلص لفنه الذى تفرغ له ، هذا العامل يتصل بما طبع عليه سعد حامد من حياء شديد ، فهو لا يطرق الأبواب بحثاً عن النجومية فى عصر يحتاج فيه المسئولون عن الدعاية والاعلان - حتى الأدبية منها - إلى من يهزهم ويوقظهم أو حتى ينبههم ، ومعظم نقادنا مشغولون بالكتابة عما تصل إلى أيديهم أعمال مهداة من أصحابها ، فلا يتبقى لديهم وقت لشراء غير ذلك من الانتاج - فضلاً عن قراءته والكتابة عنه - إذا حدث واشتروه، ويبدو أن سعد حامد يحول حياؤه بينه وبين هذ الفن الذى يعرف باسم « العلاقات العامة » أو « الولع بالنجومية » .

وفى يوم الخميس الرابع عشر من يناير ١٩٩٩ قرأ محبو سعد حامد فى صفحة الوفيات بصحيفة الأهرام هذه الكلمات « شيعت أمس جنازة الكاتب الكبير سعد حامد، واقتصر العزاء على تشييع الجنازة .. ونسألكم الفاتحة » .

سعود بن سعد المظفر
روائى الفانتازيا الشعبية العُمانية

وُلد سعود بن سعد المُظَفّر فى مدنية صحار بساحل سلطنة عمان عام ١٩٥١ ، وقد درس الأدب العربى والشريعة الإسلامية فى جامعة الكويت ، ويعمل حاليا فى ديوان البلاط السلطانى بمسقط ، وقد نشر سبع روايات هى : رمال وجليد عام ١٩٨٨ ، والمعلم عبد الرزاق عام ١٩٨٩ ، ورجل وإمرأة عام ١٩٩٠ ، والشيخ عام ١٩٩١ و "١٩٨٦ " (١٩٩٣) ورجال من جبال الحجر (١٩٩٥) وأخيراً إنها تمطر فى إبريل (١٩٩٧) كما نشر مجموعتين قصصيتين هما " يوم قبل شروق الشمس عام ١٩٨٧ وأشرقت الشمس عام ١٩٨٨ .

ومما يلاحظ أن سعود بن سعد المظفر بدأ أولاً بكتابة القصة القصيرة منذ أوائل السبعينيات لكنه لم يفكر فى ضمها فى مجموعات إلا بعد حوالى عقد ونصف العقد من بدء نشره قصصه ، وهى قصص ليست كلها فى مستوى واحد ، فهو لا يقوم بعملية انتقاء حتى حين يعيد نشر قصصه فى مجموعات ، إذا يبدو أنه حريص على أن تضم مجموعاته كل ما سبق أن نشره فى الصحف بغض النظر عن مستواها ، ولو أنه قام بعملية انتقاء لكان مستوى مجموعيته من أفضل مستويات القصة القصيرة العمانية.

وقصص سعود بن سعد المظفر القصيرة لا تنفصل عن إبداعه الروائى ، وعلى سبيل المثال فإن روايته " رمال وجليد " تطوير لقصته القصيرة الطويلة " وأشرقت الشمس" التى أطلق عنوانها على مجموعته الثانية وأنهاها بها ، كما أن روايته المعلم عبد الرزّاق قد احتفظ فيها بعنوان قصة قصيرة له ، بل انه إحتفظ بتلك القصة القصيرة كما هى فى بداية روايته وجعلها أول أجزائها وأعطاه العنوان الثانى فى القصة القصيرة وهو " ليلة الشفق" . معنى هذا أن القصة القصيرة عند سعود بن سعد المظفر لا تكون أحياناً إلا مجرد فكرة أو فصل يلح على مؤلفة أن يكون أكثر معايشة لأحداثه أو شخصياته وأكثر اقتراباً منهم ومعايشة لهم ، ومتابعة لمصائرهم فى عمل روائى تالٍ .

فبذور الشخصيتين الرئيستين فى رواية " **رمال وجليد** " موجودة فى قصته القصيرة " وأشرقت الشمس " حمد الأعزب وخالد المتزوج فى القصة القصيرة ، وسليمان الذى لا يفكر فى الزواج بعد موت طفلته وطلاقه من زوجته الجاهلة ، وعيسى الذى كان متزوجاً من الأجنبية شيرين وبعد طلاقها تزوج من خولة فى روايتنا " رمال وجليد " ، حيث يضع سعود المظفركل ثنائى وجها لوجه ليطلعنا على نموذجين من الشخصيات التى أفرزتها حركة التغيرات الاجتماعية الجديدة ، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه» لكن هناك خلافات بين القصة القصيرة « وأشرقت الشمس» ورواية "رمال وجليد" ، لعل أبرزها أن الصراع واللقاء بين الحضارات كان مجرد خلفية فى القصة القصيرة ، بنما يبرز كمحور روائى فى رمال وجليد ، وعنوان الرواية دلالة على ذلك ، فالقادمة من الغرب "جبل جليدى" تجابه ابن عمان " عاصفة رملية عاتية" والغربيات والغربيون والأسيويات والأسيويون كانوا بلا اسم فى القصة القصيرة أصبحوا فى الرواية شارلوت وكارول وسيرة وجون وروز .

لكن تنازع الحضارات فى رواية رمال وجليدً ليس على هذا النحو الشديد من التبسيط حيث تنقسم الأمور إلى أبيض وأسود فالخلاف الحاد الذى وقع بين عيسى وزوجته الأوروبية شيرين – أو شارلوت سابقاً – كان بسبب إسرافه فى إحتساء الخمر، وفى مفارقة درامية مؤثرة نجد أن شيرين تحرص على زوجها إلى درجة انها تفقده ، فهى التى تثور لإدمانه الخمر وليس العكس ، وهى صورة مقلوبة لدور الشرق والغرب فى كل ما مرّ بنا من روايات سابقة تعرضت لموضوع الصراع بينهما .

ولأن العلاقات ليست مسطحة ، بل متشابكة معقدة ، فإن تباعد عيسى وشيرين قابله تقارب سليمان وشيرين ، كما أن زواج عيسى بعد ذلك من ابنة عمه خُولة، لم يكن معناه عودة شارد إلي أحضان وطنه ، لأنه اتضح فيما بعد أن خولة كانت تخونه مع المدعو بخيت حتى قبل أن ترتبط بعيسى شرعاً .

وسليمان يقوم فى الرواية بمهمتين : مهمة قانونية وعملية لكل الأطراف على ما بينهم من خلافات باعتباره يعمل بالمحاماه ، ومهمة عاطفية تتفاوت بين الثقة فى

شخص إلى حد ائتمانه على الأسرار ، والصداقة والألفة التى تصل إلى حدود الحافة الحرجة .

طرف آخر فى هذا الصراع ، وإن كان لا يحتل مكانه بارزة ، حيث يقبع فى أسفل الهرم الاجتماعي الذى تركزت أحداث الرواية حول قمته ، إلا أنه - برغم ما يبدو من هامشتيه - بمثابة القاعدة التى يرتفع فوقها هذا الهرم ، تلك القاعدة تتكون من هؤلاء الأسيويين الذين يعملون خدماً وطهاة وسائقين وسكرتيرين وسعاة ومربيات بل وزوجات .

وإذا كانت الرواية قد بدأت بطلاق عيسى وشيرين ، فإنها انتهت بمصرع عيسى على يد شيرين ، إنقاذاً له من إدمان الخمر كما أعلنت فى المحكمة ، وفى الحقيقة إنقاذاً له من إدمان الخمر لكن إلى الأبد ، فشيرين فقدت عيسى مرتين : مرة بحرصها عليه حتى الطلاق ، ومرة بحرصها عليه حتى الموت ، ذلك أنه بعد أن طلقّ عيسى شيرين وتزوج ابنه عمه خولة ، لم تعتبر شيرين أن العلاقة بينهما منتهية ، كانت هناك فى الظاهر ابنتهما وما بينهما من معاملات - يتوسط إجراءاتها صديق الأسرة سليمان باعتباره محاميا - وكانت فى الحقيقة تحبه حتى أنها اعترفت قائلة : أحببته كثيراً حيا وميتاً . لهذا أعطت سيرة البنغالية خادمتها السابقة والتى مازالت تخدم سيدها عيسى وسيدتها الجديدة خوله ، أعطتها مادة لتضعها فى شرابه فتقلب معدته وتهيجّ كبده فيكره الشراب ، لكن الجرعة - فيما يبدو - كانت أكبر من إحتماله فقضت عليه ، تماماً كما كانت جرعة ثورتها على إدمانه الخمر أكبر من إحتمال زواجهما فقضت عليه ..

شيرين إذن لم تكن وحدها ، بل كانت سيرة البنغالية هى يدها التى نفذت خطتها .. وهكذا تضافر الغرب والشرق الأسيوى على العُمانى عيسى بدعوى إنقاذه فكان فى ذلك نهايته ، شبه إنذار يطلقه سعود المظفر فى أرجاء روايته : أن يعتمد العمانيون على أنفسهم ، لاشرق ولا غرب وإلا ... فهى صيحة تأتى فى مرحلة ربما أصبح فيها ذلك ممكنا - بعد سنوات التأسيس الأولى للنهضة - بل وضرورة قومية لإفساح فرص العمل لمواطنين يزدادون عدداً وتعلماً .

وإذا كانت سيرة البنغالية هى التى ساعدت شيرين على تنفيذ خطتها التى أدت إلى مصرع عيسى ، وحاولت أن تموّه على المحكمة ، باتهام بخيت عشيق خوله بأنه القاتل ، فإننا نجد من ناحية أخرى السائق عبد الجبار الباكستانى هو الذى ينفذ بخيت من اتهامه بالقضاء جسدياً على عيسى – وإن كان قد سبق أن قضى عليه زوجا بخيانته له مع زوجته خوله– وذلك حين كشف السائق الباكستانى عن دور شيرين وسيره الذى قدر له وحده أن يرقبه ويرصده .

وعندما أصدرت المحكمة حكمها على شيرين وسيره ، كانت متنبهة إلى هذه المفارقة فى حكمها : حيث أن المطلقة شيرين هى المتسببة الأولى فى حدوث الوفاة بدون قصد لنفس كرّمها الله فى شرائعه دفعاً لضرر أوقعت أضراراً ، وحباً فى عدم فقد الحامى فأتلفت روحا قررت المحكمة حبس المتهمة شيرين مطلقة المتوفى عيسى مع النفاذ خمس سنوات وحبس الخادمة سيرة مالكوم ثلاث سنوات .

أما خوله وبخيت فلم ينالا عقابهما بعد .

وهكذا نجد أن التشابك والتعقد بين شخصيات رمال وجليد للكاتب العمانى سعود بن سعد المظفَّر وتلك العلاقات الحادة التى تصل إلى حد القطيعة فالقتل ، والعلاقات الأخرى التى تتأرجح فى الظل ، هو الذى يهب الرواية ثراءها وخصوبتها ومتعة متابعها.

★★★

وإذا كانت رواية رمال وجليد تتركز حول قمة الهرم الاجتماعى التى برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة عام ١٩٧٠ ، فإن رواية المعلم عبد الرازق تتركز حول قاعدة هذا الهرم التى تنتمى إجتماعياً وفكرياً إلى ما قبل سنوات النهضة ، ونحن بالإضافة إلى ما نجده من بدور لهذه الرواية فى قصص قصيرة للمؤلف نفسه ، نجد أن الفصل الأول من الرواية – كما سبق القول – هو نفسه قصة قصيرة سابقة للمؤلف تطورت شخصياتها ونمت وازداد تشابكها فى الرواية بالإضافة إلى شخصيات جديدة . وتقوم الرواية على أساس اعتقاد منتشر لدى الطبقات الشعبية فى بعض دول الخليج التى لم تنل حظا من العلم ولا رأت نور المدينة والمدنيَّة وهو أن بعض الشخصيات تتمتع بقوة السحر التى تستخدمها للانتقام لأغراض ضخية ويسمون بالظَّلام جمع ظالم ، أما

ضحاياهم فيسمّون بالمغاصيب ، ويكونون فى حالة لاهم بالأحياء ولاهم بالأموات ، يخفيهم ظلاّمهم فى أماكن بعيدة مهجورة يطعمونهم بعض أوراق الشجر ، ويغطون أجسادهم بخرق باليه لا تستر أقبالهم وأديارهم ، وبالمقابل هناك سحرة يخافون الله كالمعلم عبد الرزاق يساعدون الناس على التغلب على سحر هولاء الظلام ، تلك هى الخلفية الشعبية التى يقيم منها سعود المظفر بناءه الروائى ليستكشف لنا – ونستكشف معه – هذه المنطقة الغامضة التى تقع فيما وراء الوعى الجماعى الإنسانى.

لهذا فإن كانت أحداث رواية رمال وجليد تقع إما فى ضوء النهار أو فى ليل أضواؤه كالنهار فإن معظم أحداث رواية المعلم عبد الرزاق ، تقع فى عتمة الليل الموحش حيث تزداد الحواس رهافة فتتضخم الأصوات وتختلط الرؤى مما يهئ مناخاً للرعب وتقبل اللامعقول ، وتحطيم الفواصل بين عالمى الموت والحياة ، وتراجع الواقع لحساب الوهم .

ويقوم البناء الفنى للرواية على أساس حركتين :إحداهماحركة تنتمى إلى الماضى المتخلف يمثلها الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبد الرزاق وخادمه سلّوم ، وحركة تنتمى إلى الحاضر على رأسها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمد ، ولكل من الحركتين صراعها الدرامى المستقل : هيكل يسحر راشد ، والمعلم عبد الرزاق – بمساعدة خادمه سلوم – يقتلان هيكل . ومن جانب أخر المهندس صالح – يرافقه الملازم يعقوب – يقتحمان عالم المغاصيب لينقذا ضحاياه ، وتقودهما محاولتهما فى النهاية للالتقاء بالمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم حيث يتعاون الجميع لإنقاذ راشد دون جدوى . وإذا كان تخلف راشد هو الذى يتيح الفرصة لأمثال هيكل أن يمارس عليه سحره فيحوله إلى كائن لاهو بالحى ولا هو بالميت ، فإن تعلم صالح هو الذى يحول دون أن يمسه ظالم بسوء .

وتستغرق الحركة الروائية الأولى ثمانين صفحة ، كما تستغرق الحركة الثانية عدداً مماثلاً من الصفحات أما لقاء الحركتين فيستغرق الاثنين والعشرين صفحة الباقية .

تبدأ روايتنا حين كان راشد يتناول عشاءه المتواضع في بيته الأكثر تواضعا في ليلة من ليالي الشتاء الباردة حين ترامى إلى سمعه صراع كلاب كثيرة ونباحها ، ففتح راشد الباب ليقذف عصاه حيث أخذت الكلاب تتزاحم للفرار وهي تعوى ، فأصاب أحدها إصابة قوية ، عندما أسرع راشد ليلتقط عصاه لم يجدها فشعر بقشعريرة تسرى في بدنه ، وعندما عاد ليخبر زوجته بما حدث أجابته : أخبرتك مراراً لا تضرب حيواناً في الليل ، لكن أنت لم تسمع . وعندما نام راشد صحا مذعوراً من كابوس رأى فيه نفسه يتصارع مع كلب ضخم . بعدها بأيام كان راشد في السوق حين لمح رجلاً قصير القامة أسود البشرة ذا لحية بيضاء مجعد الشعر يمشي بعرج ويستند إلى عصا راشد ، وعندما لاحقه راشد وطالبه بعصاه أجابه : تؤذون مخلوقات الله .. الليل له سكانه أيضاً الا تعرف لازم تدفع جزاء عملك .

فأجابه راشد : لكنني ضربت كلباً دخل بيتي . إلا أن الرجل اختفى فجأة كما ظهر فجأة ، بينما أصيب راشد برعب مدمر ، وحين عاد إلى بيته وجد إبنته زيانة ذات العشرين عاماً ملقاة على وجهها بلا حراك ، وعندما مددتها أمها جوخه على المنام القطني كان اللعاب يسيل من فمها الطفولي وعيناها جاحظتين : استدعوا الخالة موزة بينما الطبيعة الغاضبة في الخارج تشارك في الحدث ، وقد أعلمتهم الخالة موزة أن زيانة فوقها جني ونصحتهم بأخذها إلى المعلم عبد الرزاق ، فوضع راشد ابنته زيانه على الحمار لينطلق كالمجنون والأب يركض خلفه وسط جو عاصف يلتحم بالموقف المنذر بالشر .

وعندما تمتم عبد الرزّاق بكلماته غير المسموعة صاحت زيانة بصوت رجولي : أما هيكل فأمره المعلم عبد الرزاق باسم الله أن يخرج توا ، لكن هيكل اشترط أن ينتقم من راشد ويؤذيه بأخذ روحه ، بعد ذلك قام المعلم عبد الرازق ببعض الطقوس انتهت بانفتاح باب الغرفة بعنف بسبب ريح عاصفة خاطفة اقتلعت راشدا لتطرحه أرضا بلا حراك ، وعندما واروه التراب سأل حفار القبور المجدور الوجه الحالك البشرة المعلم

عبد الرزاق قائلاً : أتظن أن راشداً قد مات ؟ وكانت صفحات الرواية التالية رداً على هذه الأحجية : أن راشداً وإن كانوا قد واروه التراب إلا أنه لم يمت لكنه كذلك ليس حياً !

فى الجزء الثانى من الرواية يلجأ المعلم عبد الرزاق الى ثينان حفار القبور ، وهو ساحر أيضاً . وانطلق الاثنان إلى العالم المسحور حيت استطاعا أن يلمحا الساحر هيكل وهو يجّر راشداً بحبل فى رقبته ، وعندما وصلا إلى مجموعة من المغاصيب أطلقه ، وقد انتهى الجزء الثانى من روايتنا باستعانة المعلم عبد الرزاق بثنيان على قتل هيكل ، حتى إذا ما فرغا منه ، انقلب المعلم عبد الرزاق على حفار القبور ثنيان - بالتعاون مع خادمه سلوم - ليخمدا انفاسه بدوره ، وهكذا أزاح الخير الشر من الطريق ، لكن آثار الشر لا تزال ممثّلة فى راشد الذى لا يزال ضائعاً فى هذا العالم الهلامى . لهذا كان لابد لرحلة البحث أن تستمر بعد أن تتغير أدواتها .

لهذا ففى الجزء الثالث من روايتنا تبدأ رحلة بحث من طرف آخر وبأدوات أخرى وفى مناخ مختلف كل الاختلاف ، لا يربط بينها وبين رحلة البحث الأولى إلا لقاؤهما فى نهاية العمل الروائى . فالمهندس صالح مهندس طرق يتعرض لأحداث غير مفهومة ، وتبدو له رؤى كأنها هذيان محموم وهو يعمل فى إنجاز مشروع مد طرق داخلية . وقد قام بزيارات متعددة مع مديرى الشركة التى تقوم بمد الطرق حتى وصل إلى المنطقة الأكثر وعورة وصلابة: منطقة السيح الأحمر. لكن يبدو أن مهمة المهندس صالح لم تكن تقتصر على نسف الجبال وشق الأودية فى الصخور ، بل على نسف جبال صاغتها المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال من العزلة والبدائية . وهو يدرك خطورة ما هو مقبل عليه ، لهذا يعلق قائلاً فى وضوح التغيير : سيعصف بنا يا صديقى ، سيهزنا هزاً ، يجب أن نستعد له فى كل وقت بحذر .

وحين استرخى فى مكتبه وأغمض عينيه لحظة زاره فى الحلم رجل عجوز يعترض على شق السيح الأحمر .

وفى أحد الأيام قبل الغروب المتلبدة سماؤه استقل المهندس صالح وصديقه الملازم يعقوب السيارة الجيب حتى وصلا إلى المعسكر بالسيح الأحمر ، وبعد أن تناولا طعام العشاء فى مطعم المعسكر قاما بجولة حول خلف الجبال القريبة ، فالليلة مقمرة ومع كل منهما مصباح ، وولجا مغارة واسعة عميقة بها فتحة علوية ذات حزمة ضوئية حيث شاهدا أجساماً نحيفة شبه سوداء تهبط متتابعة منها . كانوا شعث الرؤس ، لحاهم طويلة ، عيونهم بارزة ، أبدانهم بيضاء نحيلة ، ووجوهم نافرة العظام ، نظراتهم زائغة ،،حركاتهم سريعة ، أقدامهم كأنها قطع الحجارة ، بغتة هبطت من الفتحة أغصان كثيرة من شجر النبق الأخضر المملوءة بالثمار ، أنقضوا عليها ، تخاطفوها ، أخذوا يلتهمون الثمار والأوراق الخضراء كالبهائهم الجائعة .

وعندما عاد المهندس صالح والملازم يعقوب إلى منزل صالح بالمعكسر أطفأ أنواره ورفع طرف ستارة النافذة على خزان الماء حيث صنابير المياه تقطر بتواصل ليشهدا المغاصيب مرة أخرى وهم يتمرغون كالحمير على الأرض الرطبة ويبللون أياديهم ويمصّونها . وقد أثارت هذه المشاهد حماس المهندس صالح فأعلن أنه يجب إنقاذ المغاصيب من مغتصبيهم . وفى ختام حديثه طلب من الملازم يعقوب مساعدته .

ويبدو أن الظَّلام أو الغاصبين حاولوا أن يرهبوا المهندس صالح فقتلوا أو اغتصبوا مراسله عبد الله عندما كان عائداً إلى البيت حين أحس كأن شيئاً حمله عالياً وهوى به أرضاً ، وهى نفس الطريقة التى مات بها راشد والد زيانة . لكن هذا التهديد لم يغيِّر من إرادة صالح لأن عِلْمهَ كان يحصنه . ومع ذلك فقد كان يرى المغاصيب فى أحلامه ، فالمهندس صالح ابن بيئته ، تترسب فى طبقاته الجيولوجية موروثاتها الشعبية التى تشربها فى طفولته وتتراءى له فى أحلامه وكوابيسه ، لكنه فى صحوه متسلح بعِلْمه يحميه من أذى هذا اللون من الموروثات ، بل يدفعه إلى رد أذاها عن الآخرين . وهكذا فإننا بتحركنا داخل مستويات الشعور للمهندس صالح متنقلين بين أحلامه ويقظته تتكامل أمامنا أبعاد شخصيته بجذورها الممتدة فى أعماق بيئته بموروثاتها الشعبية ، وقمتها المشرئبة نحو علم يقيه ما فى هذه الموروثات من سلبيات .

وهكذا ما أن هجم المغاصيب ذات ليلة على صنابير المياه حتى أحاط بهم رجال الأمن المختبئون وهم يتحركون ببطء دائرى ويمسكون بشبكة بلاستيكية متينة الحبال ، وكانت الحصيلة خمسة من بينهم راشد ، إصطحبوهم إلى المستشفى ليكونوا فى رعاية الطبيب أحمد . غير أن العودة إلى الحياة الطبيعية كانت أمرا مستحيلا سواء من جانب المغاصيب أو من جانب أهلهم ، لهذا مات أولاً ثلاثة منهم ، وتكلم رابع كلمات متفرقة : زيانه . جوخه .. المعلم عبد الرزاق . هنا تلاقت خيوط حركتى البناء الفنى : التقى المهندس صالح والملازم يعقوب – وهما بصحبة راشد – بالمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم . وبإرشاد المعلم عبد الرزاق وصلوا إلى حيث تعيش زيانه ، لكن زيانه لم تقبل أن تصدق أن أباها لا يزال حياً ، فأعلنت أنه مات منذ سنين ، ودارت بسرعة مهرولة إلى بيتها موصدة بابه عليها . بعد هذه الصدمة أصبح من السهل أن نتنبأ بمصير راشد عندما قام الطبيب أحمد بإبلاغ المهندس صالح بموته ، وعندما أبلغوا إبنته زيانه النبأ صدقتهم هذه المرة وبكتة للمرة الثانية في حياتها .

ويذكرنا مصير هولاء المغاصيب بمصير أهل الكهف الذين عندما بُعثوا إلى الحياة بعد رقاد دام مئات السنوات لم يستطيعوا أن يتأقلموا مع ما جَدَّ فى الحياة من تطورات ففضلوا العودة إلى حيث كانوا .

★★★★

بهذه القراءة السريعة لرواية المعلم عبد الرزاق للأديب العمانى سعود بن سعد المظفر نستطيع أن نخلص إلى النقاط الآتية .

– أن لهذه الرواية بذورها الموجودة فى المخيلة الشعبية وفى التاريخ الأدبى لمؤلفها – أن البناء الروائى يقوم على حركتين تختلفان فى الجذور والأدوات لكنهما تلتقيان فى الأهداف ، ويشكّل لقاؤهما نهاية العمل الروائى : الحركة الأولى ينتمى أفرادها إلي البيئة الشعبية وإجتماعياً وفكرياً إلى ما قبل عصر النهضة العمانية الحديثة ، وفى مقدمتهم المعلم عبد الرزاق يعاونه خادمه سلّوم ، وتنتهى بالتخلص من الساحرين هيكل وثنيان ، أما الضحية راشد فتظل ضائعة بين عالميْ الموت والحياة . الحركة الثانية تنتمى إلى الطبقة المثقفة التى أفرزتها النهضة الحديثة ، يقوم بها المهندس صالح بمعاونة صديقه الملازم

يعقوب ثم الطبيب أحمد ، وتلتقى الحركتان لإصلاح مالم يعد ممكنا إصلاحه ، فيموت راشد بعد أن تنكره ابنته زيًانه .

- الأسلوب يحتـــشد بألفاظ تنتمي من ناحية إلي البيئة المحلية ، ومن ناحية أخرى إلي الجو الضبابى والهلامى بصريا وسمعياً وأحياناً شمياً ولمسياً - والذى تتحرك فيه أحداث الرواية ، مما يهبها الأدوات الموظفة فنيا فى خدمة مناخها .

- الشخصيات الروائية مقدمة بأبعادها الجسمية وتشوهاتها الخِلْقيةً - إن وجدت - إشارة فى معظم الأحيان إلى تشوهاتها الخُلُقَّية . كما أننا نتعرف على بعضها - مثل راشد والمهندس صالح - ومن خلال مختلف مستوياتها الشعورية بدءاً من الحلم الذى قد يصل إلى حد الكابوس ومروراً بها فى حالة صحوها حتى نقف معها مشدوهين على حافة ذلك العالم الفانتازي المحتشد بالمغاصيب .

ويحق لنا أن نتساءل فى النهاية ... هل فشلت محاولة المهندس صالح ؟ يمكن القول إنها فشلت على المستوى الفردى عندما انتهت بموت راشد بدلا من أن تنجح فى إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله ، لكنها من المؤكد قد نجحت على المستوى الجماعى ، لأن شق طريق السيح الأحمر معناه تغيير فى البيئة وبالتالى تغيير فى العقليات وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح - فى اعتقاد بعض العامة - المجال لممارسة الظلام شرورهم على إخوانهم فى البشرية . فشق طريق فى الصخور يتبعه بالضرورة شق طريق فى العقول والصدور ، تماماً كما شق سعود بن سعد المظفر بروايته المعلم عبد الرزاق طريقه فى عقول قرائه وقلوبهم .

صبحى الجيار
الأديب الذى صبّ نفسه فى التمثال الذى سيكونه

ولد صبحى الجيار فى حىُ مصر القديمة بالقاهرة فى السابع والعشرين من فبراير عام ١٩٢٧ ، ولم يستطع صبحى الجيار أن يتم تعليمه حيث داهمه مرض حرمه من الصحة والتعليم قبل أن يبلغ الخامسة عشرة من عمره ، كما حرمه من العمل فيما بعد وبالتالى من كسب عيشه رغم احتياجه المضاعف للمال لتغطية نفقات علاجه ومن يقوم على خدمته ، كما حرمه حقه فى تبادل العواطف رغم مشاعره المرهفة الجياشة ، ومن الجنس برغم صراخه فى أعماقه وبالتالى من الزوجة والأبناء حتى وجد نفسه حبيساً فى قوقعة ، غير أنه استطاع – بما جُبل عليه من إرادة وطموح – أن يطل منها على العالم الخارجى بما وهب من روح الفن والأدب .

لهذا فإن صبحى الجيار رغم ظروفه المرضية القاسية الشاذة التى أمسكت بخناقه منذ سنى مراهقته ، استطاع أن يلفت الأنظار إليه – لا بمرضه – بل بقدراته كرسام وصحفى وأديب يجمع بين كتابة القصة والترجمة والتمثيلية الإذاعية والتمثيلية التليفزيونية . فمن مجموعاته القصصية التى نشرها يستر عرضك عام ١٩٦٠ ، وسوق العبيد التى صدرت عام ١٩٦٣ ، والعيون الزرق التى صدرت عام ١٩٦٦، أما درة مؤلفاته فهى بلا شك سيرته الذاتية "ربع قرن فى القيود" التى نشرها على ثلاثة أجزاء وصدرت ما بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٦٩ . الدولة الجزء الأول بعنوان المأساة ، والثانى بعنوان الكفاح ، أما الثالث فكان بعنوان الحصاد . وقد نال عن هذا الكتاب جائزة الدولة التشجيعية فى السير الذاتية .

ويذكر صبحى الجيار فى مقدمه سيرته الذاتية الضخمة – التى يبلغ عدد صفحاتها أكثر من ألف ومائة – أن تجربة حياته الفريدة هى التى دفعته إلى تسجيل هذه السيرة ، فقد أمضى معظم سنى حياته على الفراش ، مقيد الحركة لا يشغل من

هذا العالم العريض سوى جزء لا يتعدّى مساحة ظله أو -.على تعبيره الساخر المرير - نفس القدر الذى يحتله ميت فى قبره . عشرات السنوات أمضاها فى وضع أفقى ، وقد التصق ظهره بالسرير ، وتطلع بصره إلى السقف لا تنبسط له ساق ، ولا تنثنى فقرات ، ولا يلمس جنبه الفراش ، ولا يفرق بين ليله ونهاره إلا حركة الجفون .

وتُعدّ" ربع قرن فى القيود" من أجرأ السير الذاتية التى ظهرت فى أدبنا العربى المعاصر رغم ادراك كاتبها مزالق كتابة سيرته فى مجتمع محافظ مثل مجتمعنا يضع كثيراً من القيود على أدب الاعتراف . فهو يعترف أن الصراحة المطلقة غير مستحبة لاعتبارات كثيرة كأن يمس أطرافاً أخرى مشتركة معه فى أحداث معينة ، لهذا فهو يعلن أنه مضطر أحياناً إلى التلميح دون التصريح بل إلى حذف بعض الحقائق ، ورغم هذه التحفظات فقد جاءت سيرته الذاتية أجرأ نسبياً من كثير من السير الذاتية المعاصرة .

ولقد اهتم صبحى الجيار - قبل أن يقدم على كتابة سيرته الذاتية - بقراءة السير الذاتية لكبار الأدباء والفنانين الآخرين تعرفا على أساليبهم وبحثا عن أسلوب لنفسه ، فيقف بوجه خاص أمام كتاب الأيام لطه حسين لأنه بهره بوصفه لأحاسيس الطفل الضرير فى عالمه المظلم البائس ، وما كان يصادفه من مشاكل خاصة لا يدركها ولا يتصورها إلاَّ مَنْ يعانيها ولأنه يشاركه كفاحه فى عالم الأصحاء بل محاولة التفوق عليهم رغم انتمائها إلى عالم المعّوقين ، وحين يقرأ إعترافات جان جاك روسو يعترف بأنه لا يصل فى كتابه الى مستوى شجاعة روسو ، لكنه سيحاول أن يكون حريصاً بقدر ما تسمح به تقاليد مجتمعنا الشرقى ، من ذلك - على سبيل المثال - محاولة التحرر من مجاملة نفسه وأقرب الناس إليه بحكم الوراثة أو الصلات الروحية والإنسانية والعاطفية أو من تربطهم به صلات العمل المادية أو التلمذة أو الزمالة الأدبية .

ويتوقف صبحى الجيار طويلا عند مرضه الذى أقعده عن الحركة ، فيذكر أنه بعد محاولات علاجية مختلفة منها ما هو بلدى ومنها ماهو روحى ومنها ما هو على مستوى عالمى ، التقى أخيراً بالطبيب الذي صارحه بأن مرضه ليس له علاج ، قد يتركه فى أى

وقت ، وقد يستمر فيتلف مفاصله ويبسّها ويجب افتراض الأسوأ حتى لا يندم بعد فوات الأوان . ونصحه الطبيب قائلاً : يجب أن تفترض أن جسمك قد يصبح يوماً بدون مفاصل ، كالتمثال المتحجر . لذا عليك أن تختار الوضع النهائى الذى تصب فيه هذا التمثال ، الوضع المريح دون اهتمام بالناحية الجمالية . وهكذا تمت هذه التجربة الفريدة فى تاريخ البشرية : إنسان يصب نفسه بنفسه فى التمثال الذى سيكونه .

ويستطرد صبحى الجيار قائلاً : وراح الطبيب يشرح بخبرته الوضع المريح ، فرفع رأسى على وسادة مرتفعة حتى أرى أمامى وأقرأ بسهولة وابتلع طعامى فى شئ من الراحة ، ثم ثنى ساقى قليلاً بحيث يسمح للتمثال - الذى هو صبحى الجيار - بالارتكاز ولا أقول الجلوس على كرسى ، ولو أنها جلسة غير مريحة لأن زاوية إنثناء فخذى ليست قائمة ، ونصحنى بأن أسمح لذراعىّ وساقىّ بالإنفراج قليلاً لأن تلامسهما يولد الحرارة فالعرق ، فالالتهاب ، أما الوضع المنفرج - وإن كان منظره سخيفاً - إلا أنه يضمن التهوية للإبطين والفخدين .

ويلخص لنا صبحى الجيار حياته التى تتوزع ما بين طموح وقلق على مستقبله قائلاً : لعلنى اكتسبت بعض القلق بمعاشرتى الطويلة للوالد ، لكن الأرجح أن القسط الأكبر منه أكسبتنى إياه ظروفى الخاصة ، فإن أسلحتى فى الحياة محدودة ... لاشهادة جامعية تكفل لى وظيفة ثابتة ، ولا معاش يؤمن شيخوختى ، ولا نقابة ترعانى إذا عاقتنى القيود عن ممارسة عمل ، ولا أبناء يتكفلون بى عندما احتاج إلي سند فى الحياة ، هذا إلى جانب قيودى التى تعوقنى عن شغل وظيفة ثابتة لعدم قدرتى على الا الى مقر عملى - ولم أجد مؤسسة تقبل استخدامى بصفة ثابتة لسبب بسيط هو أنى لا أستطيع أن أوقع فى دفتر الموظفين .

ثم يحصر صبحى الجيار فى سيرته الذاتية ربع قرن فى القيود أعباءه ، فهو محتاج للآخرين فى عمله وفى حياته الخاصة حتى يعوّض ما كان يجب أن يقوم به بنفسه ، وهذه الخدمات لها ثمن إلى جانب ذلك استنفاد جزء كبير من دخله فى الأدوية الدائمة التى يحاول بها السيطرة على قائمة الأمراض المزمنة التى ابتلى بها ، ثم يستطرد

قائلاً : فإذا أضفت إلى هذه المبررات أني لا أتصور ولا أحتمل أن اقترض قرشاً أو أكون عالة على غيرى مهما كان ، فإن هذا وحده قد يفسر سبب قلقي وحرصى على تأمين مستقبلى .

لكن صبحي الجيار لا يستسلم كما استسلم كثيرون غيره ممن تعرف بهم خلال اتصالاته بهم محاولا تكوين جماعة تتبادل المشورة فى طرق العلاج ووسائل مواجهة الحياة ، وهكذا ابتدأ صبحي الجيار – وعلى حد تعبيره . من الصفر فتناسى قيوده وخاض صراعاً مريراً استعاد فيه من مواهبه فنماها بالدراسة والمثابرة والكفاح المتفائل العنيد حتى انه اخترع لنفسه أدوات تعينه على حركته المحدودة كتلك الآلة التى صممها بنفسه لتنقله إلى ومن دورة المياه ، وبسن قلمه استطاع أن ينقب جدران سجنه ويخرج منه إلى عالم الأصحاء .

ونجح صبحي الجيار أن يلفت إليه أنظار المسئولين ، فأوفدته الدولة فى رحلة علاج على نفقتها إلي لندن ، كما وافقت وزارة الثقافة على تفرغه عامين ليكتب فيهما قصة حياته التى نال عنها جائزة الدولة التشجيعية كما ذكرنا .

وهكذا فإن حياة صبحي الجيار ليست تجربة فريدة بمذاقها بالنسبة اليه فحسب بل وبحلاوة نضالها أيضاً ، وهو يقدم لنا عن طريق سيرته بأجزائها الثلاثة الدليل العملى على انتصاره المتواصل على قيوده ، وعلى مدى ما تستطيع الإرادة الإنسانية أن تحققه . وهو درس عملى – كما كان من قبله طه حسين الذى قدم لنا تجربه حياته فى كتابه الأيام – لهؤلاء الذين يبالغون فى القليل الذى حرموا منه وينكرون الكثير الذى يتمتعون به ، ولهذا فإن صبحي الجيار كان يرفع جفنيه – فهو لا يستطيع أن يرفع عينيه – إلى السماء متمنيا شاكراً على ما وهبته من سعادة لا يتمتع بها كثيرون من ذوى الأجسام الفتية .

وكمثال على أدبه القصص يمكننا أن نعرض لمجموعته الثانية « سوق العبيد » ، وهى تتكون من سبع عشرة قصة ، تتناول أكثر من موضوع كما أن مستوياتها تختلف ، فالقصص الست الأولى مثلا تتناول صوراً مختلفة للشقاء الإنسانى وهى : سوق العبيد كلب الباشا ، الكرباج ، المقطوع ، إبن أمه ، شمعة تحترق .

فبطلة قصة سوق العبيد شقية بسبب إنتمائها إلى جنس النساء ، وهى تضطهد فى أخص شئ يتعلق بأنوثتها ، وهو حقها فى الحب والزواج مما تسبب عن تخلفها عن الزواج والتجاؤها إلي علاقة عاطفية عن طريق التليفون ، غير أنها ما لبثت أن صدمت عندما اكتشفت أن صاحبها متزوج وعنده أولاد ، فتلجأ إلى عالم الوهم والجنون لتحصل على مالم تستطع أن تحصل عليه فى عالم الحقيقة ، فكل غريب تراه ليس إلا عريسا جاء يخطبها .

أما قصة " كلب الباشا ؛ فشقاء بطلها يرجع إلى وضعه الاجتماعى ، فالراعى الصغير محروس محروم من أكل أصناف الطعام الفاخرة التى تقدم إلى كلب الباشا ، وعندما يحاول أن يختطف هذا الطعام لنفسه يدخل فى معركة مع الكلب تنبه الباشا فيصرخ على محروس قائلاً : امسكوا الكلب ده : ثم يكون عقابه أن يطلق عليه الكلب المتوحش ليأخذ بنفسه ثأره منه .

أما قصة « الكرباج » فبطلها شقى لأنه دميم الخلقة أولاً مما عقده نفسياً فلم يفلح فى دراسته ، فدفعه أبوه إلي تعلم صنعة وهو ما يزال صغيراً . وزاد هذا من تعقيده النفسى ، فهو يرى أن أخوته من حوله يتعلمون ويلبسون أحسن منه ، حتى أنه قص ذات يوم بدلة أخيه الجديدة بمناسبة نجاحه فى الامتحان ، فلما أُكتُشف الأمر أمسك الوالد بكرباج يريد أن يضربه ، مما أضطره إلى أن يقفز من شرفه منزلة المرتفعة ، وعندما وقع على الأرض كان قد أصيب إصابات استلزمت نقله إلى المستشفى حيث نستمع منه إلي هذه القصة يرويها لطبيبه بعد إفاقته من غيبوبته .

أما قصة « المقطوع » فهى قصة إنسان يشقيه إنقطاع العالم عنه فى وقت أحوج ما يكون الإنسان إلى آخر يقف بجواره ، فهو مريض ، وكانت حاجته إلى الآخرين تبدو واضحة يوم الزيارة عندما يقبل الأقرباء والأصدقاء لزيارة مرضاهم فى المستشفى بينما يرقد مسعود وحيداً . ويحرص المؤلف على أن يذكر سبب مرض مسعود فيقول إنه يعمل أجيراً فى مزرعة بالصعيد لقاء قروش ضئيلة لا تعوض ما يستهلكه من خلايا جسده الضامر التى تحترق ، ولما هدده المرض ولم يعد مجهوده يساوى الدريهمات التـــى يقــتات بها أرسله صاحب الأرض إلى القاهرة ليعالج فى مستشفى القصر العينى .

وفي قصة « ابن أمه» نجد أن شقاء البطل يرجع إلي تمزقه بين أمه وزوجته ، بينما البطلة في قصة « شمعة تحترق » شقية بسبب تمزقها بين زوجها الكهل وأولادها من ناحية وحبيبها الشاب من ناحية أخرى .

ومعنى هذا أن صبحي الجيار لا ينظر إلي مصدر شقاء الناس نظرة ضيقة ، بل هو يرى هذا الشقاء متعدد الأسباب ، فهو حينا يسبب وضع إجتماعي ، سواء وضع المرأة كما في قصة سوق العبيد ، أو الوضع الطبقي كما في قصة كلب الباشا ، وهو حينا آخر بسبب عوامل طبيعية مثل دمامة الخلقة في قصة كرباج تضاعفها سيطرة الكبار على الصغار ، وحينا ثالثة عوامل إجتماعية مثل عدم وجود أقرباء أو أصدقاء للإنسان في الحياة كما في قصة المقطوع التي يدل عنوانها على شخصية بطلها ، وهو حينا رابعة بسبب عوامل نفسية حيث تعلق الأبن بأمه وعدم فطامه النفسي عنها يسبب شقاء الأطراف الثلاثة الأم والإبن والزوجة .

لهذا يقدم الأستاذ صبحي الجيار نهايات أو حلولا مختلفة لهذا الشقاء الإنساني تتفاوت تفاؤلاً وتشاؤماً ، ففي قصة سوق العبيد بدا أن الجنون هو الحل النهائي لمشكلة البطلة وأنه ليس أمامها إلا أن تحقق في عالم الوهم مالم تستطع تحقيقه في عالم الحقيقة ، بينما كانت النهاية في كلب الباشا مولد مجتمع جديد يجعل الراعي الصغير محروس عاملاً في مصنع ، أما في قصة الكرباج فالنهاية بدت مصطنعة أو مؤقتة ، فالوالد يهتز عطفا على إبنه المصاب بعد أن يدرك قصته ومدى شقائه ويطلب منه أن يسامحه ، لكن القارئ يحس أن الأمور ستعود إلي مجراها السئ بمجرد شفاء الإبن من إصابته وخروجه من المستشفى حتى ولو صلحت علاقته بأبيه ، فدمامته ، لم تتغير، ومستقبله في أن يتعلم مثل أخوته قد انتهى . أما قصة المقطوع فإن بطلها مسعود يرسل خطاباً إلي صديقه فيأتي لزيارته ليقدم له هداياه المتواضعة ، ونكتشف في نهاية القصة أن الزهيري باع جلبابه الصوفي حتى يستطيع أن يدبر ثمن تذكره السفر وتلك الهدايا . وهكذا نجد أن النهايات أو الحلول المتفائلة تتم أحياناً على نطاق فردي كما في هذه القصة ، وأحيانًا على نطاق جماعي كما رأينا في قصة كلب الباشا .

أما قصة أبن أمه فإن القارئ يشعر أن نهايتها مجرد حل مؤقت ، ولا يقتنع بأنها النهاية الفنية للقصة ، فهي بذلك شبيهة بنهاية قصة الكرباج ، فنحن نجد علاقة عميقة الجذور بين الأم وابنها لدرجة أن الابن يضحى بزوجته فى سبيل إرضاء أمه ، لكنه ما يلبث أن يثور على هذه العلاقة عندما يجد أنها ستحرمه من زوجته ، فيقرر أن يستقل فى شقة هو وزوجته ، وفجأة – وبالرغم من هذه المقدمات النفسية العميقة الجذور – تتنازل الأم عن جميع مطالبها وتكتشف فجأة أنها ستفقد زوجة إبنها فلا تناولها فنجان الشاى عندما تتوعك ، وهكذا فإن زوجة ابنها التى سبق أن أجبرت إبنها على إرسالها إلى بيت أبيها تصبح فى « عينيها الإثنتين » وتنتهى القصة بعودة الزوجة لتعيش مرة أخرى مع زوجها وأمه تحت سقف واحد ، لكن القارئ يشعر أن المقدمات النفسية – والفنية – كما قدمها الكاتب فى قصته تنطوى على نتائج أبعد أثراً من هذا الحل العرضى ، وبذلك لا يتم الإحساس بأن هذه هى النهاية الطبيعية للقصة . وكان على الكاتب أن يضع لنا بذور هذا الحل فى بداية القصة وأن يمهد لها ، لكنه صورً شخصية الأم وطبيعة العلاقة بينها وبين ابنها بحيث لا يدع مجالا لإمكان وقوع مثل هذه النهاية ، وبمعنى أخر فإن هذا الحل غير مبرر فنياً .

والسرد في قصص المجموعة ينتقل ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ، والكاتب مهتم بالتفاصيل التى تساعده على نجاح عملية الإيهام بالواقع ، كما أنه حريص على ألا يستطرد أو يسرد وقائع ليست لها علاقة مباشرة بأحداث القصة . وليس للمؤلف منهج واحد فى إختياره روايات قصصه . فأحياناً ما تكون البداية هى نهاية القصة ، ثم نسترجع أحداثها ، وأحياناً نبدأ القصة من لحظة تأزم الأحداث ثم نعود إلى الوراء قليلاً ، ثم ما نلبث أن نستكمل ما تلا ذلك من أحداث ، وأحياناً تبدأ القصة ببداية أحداثها التى تتوالى فى ترتيبها الزمنى .

وفى قصة « استغفر الله » ، استخدم الكاتب الرمز للإيحاء بدلالة الحدث ، فالحاج صالح يراود خادمته فتحية عن نفسها أثناء سفر زوجته بينما ينبح كلب الجيران فتخاف منه طفلة الحاج وتلجأ إلي دادتها فتحية لتحميها من الكلب الكبير

لئلا يأكلها وتطمئنها الدادة قائلة : إن الكلب لا يأكل بني آدم ، وكأنما يخشى المؤلف أن تفلت دلالة هذا الرمز من القارئ فيتطوع بشرحه قائلاً إن الدادة أوشكت أن تقول إن البنى آدم يفترس آدمياً مثله ، لكنها خشيت على أعصاب الطفلة ألا تفهم إلا المعنى السطحى للكلمة ، وهذا تزّيد لا ضرورة فنية منه . وبعد أن نال الحاج مأربه نعود إلي الرمز مرة أخرى فنجد كلب الجيران يتربص بقطة حسن ابن الحاج صالح ، وعندما يختل توازنها على الإفريز الضيق الممتد تحت نافذة المطبخ تسقط فريسة سهلة أمام الكلب ، ويلجأ الطفل إلى دادته فتحية مستنجداً بشهامتها لكنها تتكور على نفسها بلا حراك دون أيه رغبة فى ممارسة أي عمل إنسانى .

★★★★★

وختاماً ما فلقد كان الأديب صبحى الجيار مثلاً من أمثلة الكفاح الإنسانى الذى لا يعرف اليأس ، وإذا كان الأمريكيون يفخرون بالصماء العمياء البكماء هيلين كيلر ، فإننا نفخر بأمثال صبحى الجيار لأنه رغم مرضه المزمن الذى أقعده عن الحركة استطاع أن يقوم بدور إيجابى ويشارك فى الحركة الأدبية فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين تأليفا وترجمة . ولاشك أن حياته وكفاحه مع المرض أعظم قصة وأفضل مثل قدمه لجيله ويقدمه للأجيال التالية .

صوفى عبد الله
ومشوارها الأدبى

وُلدت القصاصة والروائية صوفى عبد الله فى الخامس عشر من يناير عام ١٩٢٥ ، تلقت العلم فى معاهد أجنبية إنجليزية وفرنسية وإيطالية ، ثم فى معهد نسائى خاصٍ ، كما تلقت دروس اللغة العربية علي يد أستاذ بالمنزل منذ سن السابعة .

وقد بدأت كتابة قصصها الأولى عام ١٩٤٢ وحصلت من إدارة الثقافة بوزارة المعارف المصرية على الجائزة الأولى للقصة عام ١٩٤٧ . ومنذ عام ١٩٤٨ تولت التحرير وكتابة القصة القصيرة والمقال بمجلات دار الهلال ، كما قامت خلال ذلك – ولمدة خمسة عشر عاماً – بتلخيص الكتب والمسرحيات العالمية لمجلة الهلال الشهرية ، ويتجاوز عددُها ستين كتاباً ورواية . كذلك تولت منذ يناير ١٩٥٥ حتى بداية التسعينيات تحرير باب " مشكلتك " برؤية فكرية واجتماعية فى مجلة حواء الأسبوعية التى كانت تنشر فيها كذلك قصة قصيرة مرة فى كل شهر . أول أقصوصة نشرت لها كانت فى مجلة المصور فى مايو عام ١٩٤٨ بعنوان الروشته الأولى بعدها توالت أقاصيصها فى مجلات دار الهلال ، كما نشرت لها قصص فى مجلات القصة والرسالة الجديدة وقافلة الزيت .

أما مجموعاتها القصصية فهى على النحو التالى :

كلهن عيوشة ، نشرتها كتب للجميع عام ١٩٥٦ .

ثمن الحب ، عام ١٩٥٧ .

بقايا رجل ، نشرها المكتب التجارى ببيروت عام ١٩٥٨ .

مدرسة البنات ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف عام ١٩٥٩ .

نصف امرأة ، سلسلة الكتاب الذهبى ، روز اليوسف عام ١٩٦٢ .

ليالٍ لها ثمن ، المؤسسة المصرية ، ١٩٦٤ .

ألف مبروك ، كتاب الهلال ، ١٩٦٥ .

عروسة على الرف ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .

أربعة رجال وفتاة ، روايات الهلال ، ١٩٧٣ .

القفص الأحمر ، دار المعارف ، ١٩٧٥ .

شيء أقوى منها ، رواية الهلال ، ١٩٧٥ .

نبضة تحت الجليد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

ورواياتها : نفرتيتي ، دار الهلال ، ١٩٥٢ .

لعنة الجسد ، دار النشر الحديثة . ١٩٧٥ .

دموع التوبة المكتب التجارى ، ببيروت ، ١٩٥٨ .

قصور على الرمال ، الكتاب الذهبى ، ١٩٦٠ .

عاصفة في قلب ، كتاب الهلال ، ١٩٦١ وقد أعادت دار المعارف نشرها فى سلسلة اقرأ .

وأخيراً روايتها "اللغز" عام ١٩٧٥ .

أما **مسرحياتها** فهى على النحو التالى :

كسبنا البريمو ، التى مثلت على مسرح الأوبرا فى يناير عام ١٩٥١ .

زوج تفصيل

فرحة ما تمت

فتش عن الرجل .

ومن مؤلفاتها

نساء محاربات ، نشرتها دار المعارف ، عام ١٩٥١ .

نوابغ النساء ، كتاب الهلال ، ١٩٧٣ .

حواء وأربعة عمالقة : دراسة تحليلية عن العقاد ، طه حسين ، توفيق الحكيم ، نجيب محفوظ ،

ومما عرّبته بتصرف .

روائع شيكسبير لتشارلز وميرى لام ، وظهر فى جزأين .

قلب النسر ، وهو سيرة حياة نابليون .

غادة النيل ، وهو من حياة نفرتيتى .

چينكيز خان .

غاندى :

فضلا عن عشرات الروايات المترجمة ، وكلها صدرت عن دار الهلال .

وصوفى عبد الله عضو بنقابة الصحفيين ونادى القصة وجمعية الأدباء ونادى القلم الدولى ، كما كانت عضوا بلجنة القصة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

وبذلك تكون صوفى عبد الله قد نشرت اثنتى عشرة مجموعة قصصية وست روايات وأربع مسرحيات ، وأربعة مؤلفات أخرى بالإضافة إلى ما لخصته من عشرات الكتب مما ترجمته من روايات .



ويمكن أن نتناول روايتها "عاصفة فى قلب " التى كانت من أواخر إبداعها الروائى كنموذج على فنها القصصى ، فهذه الرواية يمكن رؤيتها من أكثر من زاوية . يمكن أن تكون قصة الثلاثى المشهور : الزوج والزوجة والعشيق ، أو قصة امراة أتاح لها وضعها الاجتماعى من الفراغ الزمنى والنفسى أن تلهو بامتلاك شخص ما فإذا باللهو ينقلب جدا بل إلى مأساة ، أو -كما رآها الدكتور غالى شكرى - المرأة التى تعانى أزمة الضمير العربى فى ضياعها بين أصالتنا الخافقة فى أحضان زوجها عونى والمثلة الفطرية التى تكمن فى أعماقها على حد تعبيرها .

ولقد عالجت صوفى عبد الله موضوع المرأة التى تستهوى فتى فى سن أبنائها

سواء على مستوى القصة القصيرة أو المستوى الروائى ، ونكتفى بذكر مثالين لكل من المستويين .

ففى أولى قصص مجموعتها " القفص الأحمر " - وهى القصة التى أُطلقت عنواناً على المجموعة - نلتقى بموظفة عانس بسبب رفضها ما يتاح لها من عروض وليس بسبب انصراف الرجال عنها ، وهى فئة أمكن وجودها فى حياتنا المعاصرة بعد أن كانت شبه معدومة قبل خروج المرأة للعمل وما استتبع ذلك من قدرتها على الاختيار والرفض ، هذه الموظفة العانس يتسلل إليها شاب فى نصف سنها طالب مبتدئ فى كلية الطب ، بديع التكوين والصورة ، كانت أمه صديقتها أرسلته إلى القاهرة ليعيش فى كنف صديقتها ، وأوصتها به خيراً فأسكنته بنسيوناً بجوار بيتها للمبيت فقط ، أما وجباته وغسيله وكل ما يتعلق بحاجاته فعندها فى بيتها تحت إشراف والدها وأختها الكبرى ، ثم على سبيل الترفيه - كما حدث تماماً فى رواية " عاصفة فى قلب " - اتخذت منه أنيساً وجليساً ، بينما اتخذ هو على سبيل الجد حياته معها فأحبها بل عشقها ، وكما تتسرب دماء الشباب فى العود اليابس فتحييه وتزهره ، كذلك أحيا شبابه عودها الذى كان فى طريقه إلى الجفاف ، فازدهرت وأينعت وأصبحت كأنها شابة فى الثانية والعشرين . ومثلما حدث فى روايتنا " عاصفة فى قلبٍ ، إذا بالمزاح ينقلب جداً وإذا اللعبة تصبح شغلها الشاغل . وحين انتهى من دراسته الطب طلب منها أن تستقيل من منصبها الكبير ليتزوجا وتصاحبه إلى محل عمله فى جحر قاص من جحور الريف ، وتكّشف الصدام عن طريقين مختلفين لا يلتقيان : هى تأبى أن تترك مركزها الكبير بعد كل هذا الكفاح وتطلب منه أن يجد عملا بالقاهرة ، وهو يريدها أن تكون زوجته تعنى بالبيت وتلد البنين فى سن لا تخصب فيه المرأة حتى لو أرادت .

أما روايتها "لعنة الجسد" التى صدرت ١٩٥٨ - أى قبل صدور رواية "عاصفة فى قلب" بـ ثلاث سنوات - فموضوعها أكثر تعقيداً ، لأن العلاقة ليست مجرد علاقة بين امرأة ناضجة وفتى فى سن ابنها ، بل هى علاقة بين أم وابنها ، وهى ليست مجرد علاقة عاطفية بل تصل إلى حد العلاقة الجنسية ، مما جعل البعض يربطون بينها وبين مأساة أوديب ، فبطلها فتى مدلل ينشأ فى أسرة متوسطة على أن أمه قد ماتت ثم ، يرتبط فيما بعد بإمرة محترفة فى المدينة ارتباطاً جنسياً ، ويفاجأ الجميع بأن المرأة

هى أم الصبى التى انحرفت بسبب زواجها من رجل أكثر ثراء لكنه أيضاً أكبر سنا ، مما يذكّرنا على الفور برواية "شرقى عدن" للكاتب الأمريكى چون شتاينبك .

وتقترب كثيراً رواية " عاصفة فى قلب" من رواية « لعنة الجسد "، فسنجد الزوجة التى تقف من زوجها موقف الابنة من أبيها ، وفى الوقت نفسه تختلط مشاعرها نحو عشيقها الشاب بمشاعر الأم نحو ابنها ، غير أن التركيز فى لعنة الجسد على الابن ، بينما هو فى "عاصفة فى قلب" على المرأة ابنة وأماً ، زوجة وعشيقة .

فأميرة بطلة "عاصفة فى قلب" امرأة فى الثانية والثلاثين ، تتسم بصفات أخلاقية ونفسية معينة هى التى تقودها إلى صنع مصيرها ، فكل ما تحبه تريده لنفسها وكثير من الأشياء التى تقتنيها لا يستغرق تعلقها به بعد اقتنائها أكثر من دقيقتين " « لكنى أكون قد استرحت باقتنائها فألقيها جانباً » على حد تعبيرها ، فرغباتها المصدر الوحيد لمنح القيمة والأهمية لأى شىء ، تقول أميرة " لتكن إرادتى وكفى ، فالشىء مرغوب فيه بمحض رغبتى لاكمزيّةٍ فيه »" .

ووضع أميرة الاجتماعى يساعدها على تنمية شخصيتها التى تتسم بالأنانية وعدم المبالاة ، فقد هيأ لها هذا الوضع فراغاً : فلديها طباخ نوبى تصفه من علياء طبقتها بأنه وفىٌّ غبىٌّ كسولٌ له نظرات لا ترى شيئاً . ولديها سيارة ، وهى تستطيع أن تتحرك بسهولة بين القاهرة والإسكندرية وبين ناديها وجروبى بالقاهرة ، وأتينيوس وشرفة بيترو وفندق لاتوريل بالإسكندرية .

فإذا اقترن هذا الفراغ الزمنى بفراغ نفسى لم يكن من العجب أن يلد هذا الفراغ تصرفات مثل تصرفات هذه الزوجة : حب العبث الذى يركبها لدرجة أن تفكر أن تمتلك طبيباً " لا أعنى أن أقتنى شخصية ، بل أقتنى خدماته ومعلوماته الطبية على سبيل التسلية والهزء" على حد قولها ، وفعلا تطرق باب الطبيب الذى تخيرته ، لكنه يكون أسعد حظاً من أن يقع ضحية عبثها عندما تكتشف أنه مات منذ أسبوعين ، وإزاء تصميمها على اقتناء أى إنسان بهذا المعنى فى ذلك الصباح على سبيل التغيير ، فإنها تقرر أن تزجى فراغها فى تعلم الموسيقى ، وفى معهد الموسيقى قابلت الأستاذ

خورشيد ذلك الذى له وجه طفل - أشبه بطفلها الذى توفى فى السادسة من عمره ، وكان يمكن أن يكون فى مثل سن خورشيد لو أنه عاش حتى الآن وله جسد شاب .

فتصرفات أميرة فى دنيا الرجال لم تكن تختلف عن تصرفاتها فى دنيا الأشياء ، فهى فى علاقتها بهم لم تكن تعنى أىّ رجل منهم لذاته ، بل كان الدافع الأكبر لها استمرارَ اللعبةِ بدليلِ أنها كانت تتراجع بصورة حاسمةٍ فى اللحظة التى كانت تحس فيها بالخطر . ولم تكن المسألة تترك في أعماقها أىَّ صدى من اللوعة وإنما صداها الوحيد كان فى إحساس بالحنق الشديد على نفسها لأنها تورطت تورطاً قد يشعر هذا الشخص أنه شيء ذو بال ، وهو فى الحقيقة لا شيء على الإطلاق .

ومثل هذه الشخصية تسأم الهدوء ، والحياة الرتيبة تقتل حساسيتَها وتسلمها إلى الضجر والهمود ، لهذا فهى تبحث عن المتاعب برغم ما يهيئه لها زوجها من جو تكون فيه راضية ومُرضيةً ، ومن حرية لا يتدخل فيها إلا تدخل الناصح وليس تدخل الذى يرغمها على تنفيذ رغباته على حساب رغباتها .

هنا نتساءل عن شخصية زوجها عونى ودوره ومسئوليته فى العاصفة التى هبت على زوجته ، إن أميرة تصف تدليل زوجها لها بأنه امتداد لتدليل أبيها ، وهو يقول لها صراحة بأنه وإن كان قد تزوجها طفلة فقد تركها تختبر الحياة بنفسها دون تدخل فى أمر من أمورها مباشرة ، فالشعور المتبادل بين الطرفين إذن أن العلاقة بينهما مزيج من علاقة الزوج بزوجته وعلاقة الأب بطفلته ، وهذا طرف من أطراف المعادلة التى تصنع الموقف الدرامى فى روايتنا ، بينما الطرف الآخر يتكون من علاقة أميرة بخورشيد ، وهى علاقة تمتزج فيها الأمومة بالجنس ، فأميرة إذن بين زوج تقترب صورته من صورة والدها ، وعشيقٍ تقترب صورته من صورة طفلها ، فأيهما تكون : إليكترا أم جوكاستا ؟

وعندما التقى ثلاثتهم معا : أميرة وزوجها عونى والطفل الشاب خورشيد فى المقهى ذات مساء تصف بطلتنا زوجها بأنه كان قابضاً على زمام الموقف كعادته فى كل مجلس ، فهو ملم بكل ما يستطيع إنسان مثقف واعٍ أن يختزنه فى جعبته من

قراءاته المتعددة الجوانب واللغات الشتى التى يتقنها، وهو رزين ثابت إلى الحد التى تضيق به أميرة ، وهو عندما يدرك من الأمور مالا تحب المعارضة فيه تواتيه موهبة الغمر . الخفي . فبعد أن لاحظ انفعالها لما أصاب خورشيد من إغماء ذات يوم قال : شفاه الله وشفا كل مريض ، ثم تمثل بيتاً من الشعر :

لكل داء دواء يستطب به إلا الحماقة أعيت من يداويها .

ثم نظر إليها نظرة تجمع بين التحذير والهزل وهو يقول لها : يا أحكم حمقاء .

وحاجة أميرة إلى عوني حاجتها إلى الهواء والطعام والماء . وهى تصف نفسها بأنها مخطوطة كتب معظم سطورها رجل ضخم العقل كبير القلب فى سبعة عشر عاماً. وكتب بقية السطور زمن رزقها بطفل ، أى أن أميرة التى يعجب بها خورشيد ويهيم ليست إلا أميرة مضافاً إليها عونى . لكننا لا نصدق أميرة ، فلو أن أميرة امتصت حقا شخصية زوجها على حد ما تزعم لما كانت تصرفاتها على هذا النحو الذى انتهى بهذه القطيعة الصامتة منه نحوها .

فعندما افتضحت مدى علاقتها بخورشيد حين طعنها بالسكين فى وجهها ثلاثة طعنات حين أحس أنها قررت أن تفلت منه بعد أن تورطت وأورطته معها ، لم يتحرك عونى ولم تضطرب منه عضلة قام بإتخاذ الإجراءات الضرورية لإسعافها ، ثم سكوت فضيع لا يشوب ثوتوه القاسى . شىء . لانظرة لا كلمة لا ابتسامة لالمسة ، وهذه القطيعة رمز ودلالة على أن أميرة لم يكن فيها من زوجها عونى إلا القشور .

فليس صحيحاً ما تزعمه أميرة أن خورشيد يحب عونى الذى في داخلها فلو كان عونى فى داخلها لما أعلنت لخورشيد أنها ترهب زوجها رهبة سكان السهول أمام شم الجبال الرأسية المتوجة على مدى العام بالثلوج ، ولما وصفته بالجدار الصخرى وسور الأسلاك الشائكة ، وهو وصف قبيل افتضاح علاقتها ووقوع القطيعة وليس بعدها ، إن فراغ أميرة الزمنى والنفسى لم يسمح لشخصية عونى المثقلة بالحكمة والثقافة أن تملأه وإلا لما احتاجت إلى خورشيد احتـــياج الصـــنم إلى المؤمن به المتعبد له .

وأصبحت أميرة ميداناً لصراع : هل تعود طفلة لأب أو تصبح أما لطفل ؟ وقررت ، قررت، أن يموت طفلها من حياتها مرة أخرى ، طفلها الذى رأته يبعث فى شخص خورشيد ، فأحبته حباً اختلطت فيه مشاعر الأمومة بالجنس ، لكنها وآسفاه فقدت فى معركتها الآب والطفل معاً .

لقد عادت إلى زوجها وأبيها ، ولكنه لم يعد إليها ، رفض أن يلتقى بها ، وكان خورشيد قد اعتبرها ملكاً له وأنه صاحب أمر وسلطان عليها ، فلما تبين له وهم ظنونه صدمته الحقيقة ولم يستطيع تحملها . لقد فضلت أميرة إذن أن تكون اليكترا على أن تكون جوكاستا ، لكن بدلا من أن يفقأ خورشيد عينيه - على نحو ما فعل أوديب - طعنها ثلاث طعنات فى وجهها ، كأنما كان يريد أن يفقأ عينيها هى ، وكان ذلك ستار ختام دام لعلاقتهما .

ولعل أهم ما يبهرنا فى رواية "عاصفة فى قلب" لصوفى عبدالله هو ذلك الأسلوب الرصينى المتدفق الذى بذلت فيه الكاتبة جهداً واضحاً من أجل تطويعه لمطالب الفن القصصىّ الذى يتناول حياتنا اليومية المعاصرة ، وقد ساهمت جزالة اللفظ فى إضفاء جو المأساة الذى يخيم على الرواية .

كذلك اتسم الأسلوب بسمة أخرى بارزة هى استخدام المونولوج . فأميرة تناقش نفسها من حين لآخر موضحة الأمور لنفسها بل مجابهة نفسها مجابهه صريحة ، وهى تطلق على هذا الصوت الداخلى حينا نفسى اللوامة لى بالمرصاد أو الرقيب الرابض فى داخلى أو صوت من أعماقى والمتكلمة بلساني ونفسى المتمردة التى لا تريد ان تهدأ .

كذلك فإن صوفي عبد الله تستخدم الرمز فى أكثر من موضع ، فهي تخلع خاتمها الثمين الذى أهداه لها زوجها . منذ بضعة أيام وتضع بدلا منه خاتماً رخيصاً تصفه أميرة بأنه كان مبتذلاً بصورة واضحة ، وهى إشارة واضحة لتفضيلها خورشيد على زوجها . وعندما تطور الموقف إلى العكس أي أن عواطفها بدأت تتخلى عن خورشيد فإننا نلتقى برمز آخر : ففى ركن السقف الأبيض رأت عنكبوتاً صغيراً يدب بخفة ويرسل أول خيوط لينسج هناك بيتا له ، ثم لفت نظرها حجمه الصغير ، وتصفه أميرة

بأنه يستقبل الحياة حيثما فى قوة وثقة حيثما وجدها فى سقفى أوسقف سواى فلابد أن يعيش لأن الحياة تضج فى أعماقه وتستحثه ، ثم تفصح عن دلالة الرمز حين قامت ونادت خادمها حسن ، فى غيظ ، ووقفت فى ثبات حازم ترقبه وهو يقضى على الحيوان الصغير ويحمله بعيداً عن سقف حجرة نومها الناصع البياض ، وتلك إشارة واضحة إلى صراعها مع نفسها فى موقفها من خورشيد .

وإن المرء لا يسعه إلا أن يتساءل فى نهاية قراءته لرواية "عاصفة فى قلب" للسيدة صوفى عبد الله عما إذا كانت قد أرادت أن تقدم حقاً نموذجاً لضياع المرأة المصرية بين خضوعها للرجل بمزيج من سيــطرته وحبه ، وانطلاقها إلى درجة التحرر من كل قيد .

★★★★★★

وبعد ، فإن المرء ليعجب كيف أن أديبة مخضرمة مثل صوفى عبد الله تجاوزت السبعين نشرت ما يزيد على المائة كتاب ما بين رواية ومجموعة قصصية ومسرحية وروايات وكتب مترجمة واشتغلت بالصحافة عشرات السنوات ، تقف اليوم بباب دور النشر منذ سنوات محاولة عبثاً أن تنشر ثلاث مجموعات قصصية هى : " عيون لها أسنان" تنتظر النشر فى دار روز اليوسف . "فى إنتظار أمل" ، تنتظر النشر فى دار أخبار اليوم . "حالة تلبس" ، تنتظر النشر فى دار الهلال التى أعطتها زهرة شبابها وحياتها ، بل قيل لها إن بعض هذه النصوص قد فقدت وهى لا تملك أصولاً أو نسخا لها فضلاً عن تجاهل الهيئات الأدبية الرسمية لها ، فلا أحد يفكر فى تتويج مشوارها الأدبى الطويل – والذى قطعته مع زوجها الراحل الدكتور نظمى لوقا – ولو بمجرد ترشيحها لجائزة الدولة التقديرية ، وهى التى لم تحصل على جائزته التشجيعية فى القصة القصيرة أو الرواية ، هل المسئول عن ذلك الشللية أم عدم إجادتها فن العلاقات العامة ؟ إن انزواءها بعد توهجها إدانة لحياتنا الأدبية .

عبد الله الطوخى
قصاص وروائى ومسرحى ورحّالة

ولد الأديب الرحالة والقصصى والروائى والصحفى عبد الله الطوخى فى الثامن عشر من أغسطس عام ١٩٢٦ فى قرية ميت خميس المجاورة لمدينة المنصورة والمطلة مباشرة على فرع دمياط لنهر النيل ، وفى هذه القرية عاش طفولته وصباه وبواكير شبابه ، وفى مدينة المنصورة تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى ، وفى عام ١٩٤٥ انتقل إلى القاهرة ليلتحق بكلية الحقوق فى جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً) وبعد تخرجه اشتغل بالمحاماه فترة قصيرة ثم قادته ميوله إلى الكتابة الأدبية التى أعطاها كل حياته ، فالتحق بمجلتى روز اليوسف وصباح الخير حيث أتيح له أن يعبر عن فكره وأن يقدم أدبه .

وقد تزوج عبد الله الطوخى من الكاتبة التلفزيونية السيدة فتحية العسال وأنجبا ثلاثة أبناء وابنة .

وقد نشر عبد الله الطوخى ست مجموعات قصصية هى على التوالى : داود الصغير عام ١٩٥٨ ، فى ضوء القمر ١٩٦٠ ، النمل الأسود ١٩٦٢ ، ابن العالم ١٩٦٤ الأمل والجرح عام ١٩٧٩ . أما رحلة الأيام الأولى فهى مختارات من قصصه نشرها عام ١٩٧٦ .

كما نشر أربع روايات هى : العودة للحياة عام ١٩٦٧ أعادت نشرها دار المعارف عام ١٩٧٧ ، فجر الزمن القادم نشرتها دار الثقافة الجديدة عام ١٩٧٨ ، امرأة فوق الثلج عام ١٩٧٨ ، محاكمة فأر عام ١٩٨٥ .

أما مسرحياته فهى " طيور الحب " عام ١٩٦٤ ، وقد عرضت على المسرح القومى ثم " المرأة التى تكلم نفسها كثيراً " وقد كتبها خلال منحة تفرغه عام ١٩٦٦ ، ثم "المشخصاتية " التى عرضت على مسرح الطليعة عام ١٩٧٢ ، ثم من" أول وجديد"

أو الطفل المعجزة " التى عرضت على مسرح الجمهورية عام ١٩٧٤، ثم العاصفة والبذور " عام ١٩٨٣ ، وأخيراً مسرحيتا " الأرنب " وحادث القرن العشرين " عام ١٩٨٦ وكل منهما من فصل واحد .

كما نشر عبد الله الطوخى في أدب الرحلات رباعيته المشهورة " النهر " وهى عبارة عن أربع رحـــلات فى نـــهر النيل خلال خمـــسة عشر عاماً ما بين عامى ١٩٦٤ و ١٩٧٥ .

بالإضافة إلى ذلك نشر عبد الله الطوخى مجموعة مقالات عام ١٩٨٧ فى سلسلة الكتاب الذهبى فى روز اليوسف بعنوان فكر وفن .

ولم ينس عبد الله الطوخى أو لم تنسه وسائل الاتصال الجماهيرى – بنت القرن العشرين – من سينما وتليفزيون ، فعرضت له السينما فيلم : جفت الأمطار ، بينما عرضت له شاشة التليفزيون "شمس منتصف الليل " ومسلسلين طويلين هما : مهلا أيها العمر " فى ١٢ حلقة ، و"مكان على الأرض " فى سبع حلقات .

وقد قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بطبع الأعمال الكاملة لعبد الله الطوخى فى ستة مجلدات ، منها أربعة مجلدات خاصة بسيرته الذاتية بعنوان "عينان على الطريق " : التكوين – التمرد – سنين الحب والسجن – دراما الحب والثورة .

★★★★★

ولما كان أدب الرحلات عند عبدالله الطوخى له مكانته المتميزة فى إبداعه فإننا سنقدم رحلته الأولى كنموذج لأدبه بوجه عام ، ولأدب الرحلة عنده بوجه خاص .

فعندما نشر عبد الله الطوخى رحلته الأولى " النهر " عام ١٩٦٤ كان أدب الرحلات فى أدبنا المعاصر لا يحتل مكانة مرموقة ، ولعلنا لا نستطيع أن نذكر قبله غير رحلات محمد ثابت فى ربوع قارات العالم ورحلة أحمد حسنين فى الصحراء الغربية ،

ورحلة الدكتور حسين فوزى فى البحر الأحمر والمحيط الهندى كما صورها لنا فى كتابه سندباد عصرى ، لهذا فإن كتاب " النهر" الذى نشره عبد الله الطوخى على حلقات فى صباح الخير أولا ثم فى كتاب فيما بعد ، كان يعتبر بعثا للون أدبى طالما افتقدناه ، وكان جزءاً هاماً من تراثنا العربى .

وبالرغم من أن الرحلة كان المفروض منها أن تكون رحلة صحفية ، إلا أن كاتبها - لخبرته الفنية - استطاع أن يرتفع بها إلي مستوي أدبى ناجح وتتضح لنا أهمية كتاب "النهر"حين يجعل نهر النيل - لأول مرة فى أدبنا العربى تراثه وحديثه - موضوعاً أدبياًمستقلاً ، كما تتضح لنا مكانته بالنسبة لما سبقه من كتابات بعض الرحالة الأجانب التى تناولت نهر النيل ، فهو يختلف عنها بأنه أقرب إلى باب الأدب ، فلا ذكر فيه كثيراً لمعلومات جغرافية أو تاريخية كعمق النهر أو اتساعه أو الآثار الممتدة على جانبيه ، بل تكاد تتحقق فيه كثير من عناصر الفن الروائي ، لاسيما عنصر التشويق القائم على الترقب .

وفى البدء كان الملل ، ومن الملل خرجت فكرة الرحلة ، لم يكن الهدف منها رؤية جديد بقدر ماكان الدافع إليها تجديد النفس . الرحلة إذن كانت رحلة فى .. تتخذ مظهر الرحلة إلى . لم يكن ثمة هدف للرحلة إذن ، وإن كان ثمة دافع اليها ، لهذا فإنه كان يحس فى أكثر من مرحلة من مراحل الرحلة أنه فى معركة وليـــس في رحلة ، معركة لا بد أن ينتصر فيها .

ولم يسافر رحالتنا وحده بل اصطحب معه الرسام حجازى ، على نحو مايحدث فى قصصنا الشعبى حين يصاحب البطل فى سفراته صديق ، يتفق معه فى حدود ويختلف معه فى حدود ، ويدور بينهما حوار صامت أو ناطق يكشف لنا عن شخصية البطل وشجاعته أو مخاوفه أو آماله ويتيح لنا الاستماع الى وجهة نظر أخرى قد يأخذ بها البطل وقد يتجاوزها بالرغم من إدراكه لها . ففى إحدى مراحل الخوف والخطر نستمع إلى عبد الله الطوخى يقول : أنا لست وحدى معى حجازى الصبور الهادئ كالجمل لو يئست سيقوينى .. ولو يئس هو فسأقويه .. حجازى ليس زميلاً فقط ولكنه صديق أيضاً .

وقد اشترك الرسام حجازى فى الرحلة ليسجلها بالرسوم على نحو ما فعل الفنانون من الرحالة الأجانب الذين قاموا برحلات مماثلة على نهر النيل . لهذا كان من المؤسف حقاً أن الكتاب حين طبع خلا من هذه الرسوم التى سبق أن نشرت فى " صباح الخير " وكانت لا تقل تعبيراً عن الكلمات ، لهذا افتقدنا الجانب الآخر فى الحوار الذى كان يديره حجازى بريشته ، وكأنما الكتاب طائر بجناح واحد .

وكان قد تم الاتفاق مع الريس أبو الريش على السفر فى مركبه وهى تتأهب للإبحار من ساحل أثر النبى بمصر القديمة إلى بنى سويف ، وقد ذهب المسافران إلى المركب فى سيارة أجرة ، وكان هذا هو آخر عهدهما بالسرعة ، وإذا كانت السرعة لم تجد فى القضاء على الملل أو كانت هى سببه ، فهل يمكن أنْ يكون البطء علاجاً له ؟

لقد وجدا أن عليهما أن ينتظرا شخصاً ثالثاً ترافقه خواجاية ، شد ما أسفت حين وجدت أن المركب تحاول أن تقلع بدون هذين الوافدين الجديدين ، فقد كنت مشوقاً - مثل رحالتنا - إلى التعرف على هذه الخواجاية ، وأخشى بدونها أن يتسرب الملل إلىَّ أنا أيضاً ، وأود أن تصحبنا - قرّاءً ورحّالةً - خلال مرحلة من رحلتنا . وكنت قد قرأت لزميلات لها - خواجايات مثلها - رسائل ومؤلفات يصفن فيها مثل هذه الرحلة فى القرن الماضى ، فقلت لعلها تحاول أن تجدد عهدهن ، وكانت ثمة قوة مجهولة رهيبة بدأت تكشف عن نفسها وتعلن من الساعات الأولى سلطانها على الرحلة ، قوة لا يمكن السيطرة عليها ولا التفاهم معها .. تلك هى الريح وبدونها يدفع التيار المركب إلى الوراء .

ومرَّ مركب صغير تبادل بحارته الحديث مع " أبو الريش "، ومن خلال حديثهم اتضح أن لصوص النهر سرقوا ما فى المركب الصغير فى خور العفاريت ، هنا انبثق عنصر من عناصر الإثارة والترقب ، وأخيراً أقبل الاستاذ الياس ومس روبرتا ، فتاة أمريكية فى الخمسين من عمرها ، وإن كانت ما تزال تحتفظ بحيويتها ، وبذلك انتهت لحظات التأهب للرحلة . ولكن قبل أن تتحرك المركب كان الملل قد عاد .

ثم ما يلبث أن يظهر خطر جديد ، عنصر من عناصر الترقب : فالنهر سكك ومسالك ، إذا لم يعرفها المراكبى فمركبه معرض إلى الاصطدام والتوقف إن لم يكن للغرق .

وعندما سألت روبرتا " أبو الريش " لماذا يعود إلى الصعيد بمركبه فارغاً ، أجاب الرجل إن وسائل المواصلات الحديثة هى السبب ، ولخص لنا أبو الريش الموقف بقوله إن الزمن أصبح زمن سرعة ، وضحك ضيوف المركب لكن " أبو الريش " لم يضحك .

وبدأ دخول الليل ، وسير المركب فى الليل محفوف بالمخاطر ، فقد تصطدم بمركب آخر ، وهذا خطر جديد يضاف للخطرين السابقين ، ومن قبل كان توقف الريح هو الذى يمنع المركب من السير ، أما الآن فإن الريح موجودة لكن الخوف هو الذى يمنعها ، لهذا بدأ رحالتنا يشك فى إمكان وصوله إلى غايته ويتساءل : أحقاً سنصل إلى أسوان .

ويبدو أن الأخطار تتضافر معاً ، فتوقف المركب معناه إتاحة الفرصة لكى يقترف لصوص النهر جرائمهم ، وعندما غنت روبرتا فى ظلمة الليل ، زاد إشفاقى على المركب ومن فيه ، مع أن عبد الله الطوخى لم ير فيه إلا ما يبدد الوحشة ، أما أنا فقد خشيت أن يسمعها لصوص النهر فيفطنوا إلى وجود المركب أولاً ، ثم يتوهموا أن فيه حسناء تزيدهم إغراء على إقتراف جريمتهم . ويبدو أن الريس أبو الريش كان يتفق معى فى هذا الخوف ولو لم يصرح به ساعتها – ربما حتى لا يثير المخاوف – بل صرح به بعد زوال الخطر فى اليوم التالى .

وعندما أعلن الريس أن مركبنا فى خور العفاريت هبط قلبى كما هبط قلب رحالتنا . وقد نجح عبد الله الطوخى فى تصوير جو الفزع والخوف والتوتر ، حتى لأفزعنى معه .. فى الكلمات الفارغة التى كانوا يقولونها ، فى الصورة المهزوزة للريس أبو الريش ، فى الرصاصة التى أطلقها فى الظلمة للتحذير والإرهاب ، فى تهكم الياس عليه فى وقت لا تهكم فيه ، فى توهم ظلال الأشجار قوارب مقبلة .

وفى الوقت التى نزلت فيه روبرتا والياس القرية التى رسا المركب على شاطئها للتجول فيها ، ظل رحالتنا وحجازى قابعين فى المركب يتبادلان الحديث عن الملل ، وكان قد تسرب إلى حجازى أيضاً – ولو أنه كان فى صورة أقرب إلى القلق – قائلاً إنه لا يستطيع أن يرسم شيئاً . لهذا مالبث أن غادر المركب – قبيل هبوط الليل مع روبرتا والياس ليستقل القطار إلي بنى سويف حيث ينتظره صديق له ، بينما يستقله

الأخران فى الاتجاه العكسى عائدين إلى القاهرة .

بهذا أصبح رحالتنا وحيداً مع أبو الريش ومساعده دسوقى على شاطئ مظلم مجهول . وفجأة أقبل لص من لصوص النهر ، أعطانا عبد الله الطوخى صورة مقربة له ، فإذا هى صورة إنسانية لعلها لم تكن فى واقع الرحلة على هذا النحو إنما استطاع عبد الله الطوخى الأديب أن ينفذ اليها عبر الظاهر اللاإنسانى للص .

ثم بدأ الحديث عن النساء ، طلائع الاحساس بالحرمان ، عقبة جديدة تنبع من طبيعة الإنسان هذه المرة ، وتقف إلى جانب الريح واللصوص والمياه الضحلة . والحديث يدور حول إخلاص النساء ، نساء المراكبية بوجه خاص الذين يغيبون عن زوجاتهم شهوراً .

ولم يعد هناك شئ فى النهر يستحق أن يراه الإنسان ، ولهذا وعند قرية الميمون ، غادر عبد الله الطوخى المركب ، واستقل إحدى العربات ، وبعد دقائق كان فى بنى سويف يعانق صديقه حجازى .

وفى بنى سويف اكتشف عبد الله أن جاجارين رجل الفضاء دار حول العالم فى ٨٩ دقيقة ، وكان قد قطع خمسة أيام من القاهرة إلى بنى سويف بمركب .

وفى بنى سويف لم يجدا وابوراً من بوابير النهر . وبعد ثلاثة أيام من الانتظار قفزا إلى أوتوبيس ، وبعد ثلاث ساعات كانا يهبطان المنيا ، ودار حوار بين عبد الله وحجازى:

عبد الله يريد أن ينهى الرحلة وحجازى مصمم على مواصلتها .

ومن المنيا بدأت تجربة وابور جديد يقوده ريس جديد هو الريس أحمد ، وقد تنازل الريح الآن عن سلطانة أمام سلطان البخار ،وبدأ البحث عن شئ جديد ، غير أنه لم يكن هناك إلا زرع على اليمين وجبل على الشمال ، ولهذا نصحهما حسين أفندى مهندس الوابور قائلاً : اكتبوا عن الناس اللى فى الوابور ، وكانت هذه نصيحة ذهبية قوبلت بالإهمال ، فالمهم أن يقطع رحالتنا المسافة التى فرضها على نفسه بأقصى سرعة ، لهذا عندما علم أن سرعة الوابور لا تزيد عن ثلاثة كيلو مترات فى الساعة تبددت الهالة التى طالما نسجها خياله حوال وابور الاسكندرية - وهذا هو اسمه - لقد ظن عبد الله الطوخى أنه تحرر من العقبات التى فرضتها الطبيعة على المركب لكنه

سرعان ما وجد أنه يواجه العقبات نفسها : البطء ، والأراضى العالية والواطية التى تنغرس البوابير فيها دائماً ، بل ولصوص النهر ودواماته ، والحرمان والحنين إلى المرأة.

وهكذا أعلن عبد الله الطوخى خيبه أملة فى الوابور ، ومن الغريب أنه حن إلى أيام المركب كما هاجمه حنين العودة إلى بيته وزوجته وأطفاله ، ويدور الحوار من جديد بينه وبين حجازى ، ليتغلب على ضعفه ويواصل رحلته .

وتزحف الحمى على عبد الله ، أى تزحف عقبة جديدة تضاف إلى ما سبقها من عقبات فى سبيل مواصلة الرحلة . ومن أسيوط حتى أسوان زحف الملل على الملل ، وأصبح الأسلوب يعكس رغبة الخلاص من الرحلة - ومن التعبير عنها - بأقصى سرعة وحتى حجازى - الذى يمثل جانب الإرادة والتصميم - يقول إن بعض الحيوانات تنقرض لأنها لا تستطيع التكيف مع البيئة التى تعيش فيها ، وهو يحس أنهما ينقرضان شيئاً فشيئاً .

لهذا عندما اقترب عبد الله الطوخى من أسوان ، لم يكن قد بدأ رحلته بعد ، وما كان ليبدأ أبداً على هذا النحو . بدأ بالملل وانتهى بالملل مضافاً إليها أحزان النهر وعذابات رجاله ، لقد تم مظهر الرحلة ، تم السفر من القاهرة إلى أسوان ، لكن فشلت الرحلة فى داخل النفس ، الرحلة الحقيقة التي كانت الهدف الأساسى ، وكأنما عبد الله الطوخى ما كتب " النهر" إلا ليثبت أن بالملل ليس نتيجة لرتابة الإيقاع فى العالم الخارجى كما توهم عند بدء رحلته ، بل هو إحساس داخلى نتيجة ظروف أقوى وأسباب أعمق ، وليس تغيير المكان وأسلوب الحياة إلا محاولة مصطنعة لا جدوى من ورائها للهرب من مواجهة السبب لكل سأم ينتشر فى حضارتنا ، فالنهر قصيدة من قصائد الملل فى عصرنا .

وبسبب الانشغال المستمر بعالمه الداخلى شغل رحالتنا عن أشياء دقيقة حوله ، ويمكن أن يتضح ذلك بمقارنة سريعة بما ينبهنا إليه كاتب مثل مارك توين فى روايته «هاكِلبرى رِفنْ فبينما المدن والقرى على ضفتى النهر عند عبد الله الطوخى كأنما

تبلعها الظلمة " والصمت – فيما عدا لحظات قليلة – بمجرد هبوط الليل ، نجد ضفتي نهر الميسيسبى عند مارك توين تختلج ببصيص الأنوار الخافتة المنبعثة ليلاً من المدن والقرى أو من السفن على طول النهر ، كما تسمع الأصوات من على بعد بوضوح فى هدأة الليل ابتداء من أصوات الرجال حتى نقيق الضفادع ، وهناك الإحساس أيضاً بسعادة الحرية وأنك تمتلك كل شئ ، وهو ما نفتقده تماماً فى النهر .

ولعل هناك سبباً أخر لهذا الاختلاف ، فالليل فى النهر عبد الله الطوخى ليل مظلم مقبض مخيف مزدحم بالخطر والمفاجآت غير السارة ، لهذا كانت العيون والآذان فيه متفتحة على أحجار النهر وأصوات لصوصه أكثر ما هى متفتحة على أضواء مدنة وقراه أو نقيق ضفادعه ولهذا كان النهار هو أفضل أوقات السفر ، أما هاكلبرى وجيم، بطلا رواية مارك توين فلأنهما هاربان ينشدان الحرية ،كان الليل هو أنسب الأوقات لرحلتهما إذ يجدان فيه ستارا لهما ، فهو مصدر طمأنينة لا مصدر خوف ، ولهذا انتبهت أحاسيسها إلى مالم يتنبه إليه رحالتنا وصديقه .

ومع ذلك فإن عبد الله الطوخى تفوق فى التعبير عن رحلتيه : رحلته التى تمت فى الظاهر ، ورحلته التى لم تتم فى الداخل و على كثير مما سبق أن قدمه فى مجموعتيى قصصه " فى ضوء القمر " وداود الصغير . " ولاشك أنه استفاد بخبرته القصصية فاستطاع أن يرتفع عن المستوى التسجيلى للوقائع والأحداث ، وتمكن من الدخول برحلته فى دائرة الفن الروائى ، فجعل للشخصيات أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية ، وبعضها مستمر من البداية الى النهاية ، كما أن الابتداء بالملل والانتهاء به إلى جانب دلالته الموضوعية – له وظيفته الفنية : فقد أضفى على الرحلة وحدة شعورية متصلة ، هذا بالإضافة إلى عناصر الترقب والإثارة والتشويق .

فالنهر إذن عند عبد الله الطوخى ليس مجرد المجرى ولا هو القرى والمدن الواقعة على ضفتيه بآثارها القديمة وحياة سكانها بل هو التعرف عليه بتذوق مياهه ، وبالاستحمام فيها ، إنه المرسى المزدحم بالمراكب والبوابير والصنادل والقوارب وحركة التفريغ دائرة على قدم وساق ، والأصوات العالية ، والشمس العالية ، وهو المركب

ودفته خنَّة وبحارته ولهجاتهم واصطلاحاتهم ، وعذاباتهم وأحزانهم . وهو الريح الراكدة والريح العاصفة والريح التى تكاد تقلب المركب والريح التى تنقذه . وهو مركب يشق طريقه فى الموج وكل ما وحوله ساكن مظلم حتى لكأن للزمن صوتاً وهو يعبر بحوراً وفراغات لا شكل لها ولا معالم ، وضربة الوابور الفظيعة تأكل الصمت أكلا ، وهو الأشجار وقمم المداخن على ضفتيه ، وانقطاع أخبار العالم والنظر اليه من بعيد ، ومقام سيدى أحمد النوتى الذى يأبى أن ينجِّس النهر ثم مات شهيده ، وهو الشوق إلي عالم النساء والشك فى فى إخلاصهن والرجال في النهر بعيدون عنهن ، وهو المرض والحمى والهذيان ، والحر الذى يسلب كل قدرة على الرؤية والتفكير ، وهو الطمى الذى يقال إن بشرة أوزوريس كانت في لونه يحمل قوة الإخصاب فى ذراته البنية فتعطى الأرض حياتها الخضراء ، وهو صديق الجبل يصاحبه فى سيره كأنهما رفيقان يتعانق تاريخهما ويمتزجان . إنه الصراع الخرافي مع ظلمة الليل ولصوصه وأحجاره وطرقه ومسالكه :

عناصر الترقب والتوتر التى قاربت بين الرحلة والفن الروائى .

والنهر عند عبد الله الطوخى هو الملل أولاً وأخيراً .... الملل ينخر في النفوس سواء على المركب أو الوابور .

****

إن رحلة عبد الله الطوخي الابداعية متعددة القوالب الأدبية ما بين قصة قصيرة ورواية ومسرحية وأدب رحلة وسيرة ذاتية ، وهو الآن وقد تجاوز السبعين ما يزال يواصل رحلته بدأب ومثابرة منذ حوالى أربعين عاماً شاهدا علي عصره برؤية فنان مبدع لم تركز عليه الأضواء بما يكافئ غزارة إنتاج لم يقلل كمه كيفه ، فليس من الضروري أن تجتمع معاً موهبة الإبداع والمثابرة ، وموهبة العلاقات العامة والنجومية .

عبد الله بن محمد الطائى
رائد الرواية التاريخية الخليجية

ولد عبد الله بن محمد الطائى فى مسقط عام ١٩٢٧ ، وتلقى تعليمه الإبتدائى فى المدرسة السعيدية بمسقط ، ثم أكمل تعليمه الأعدادى والثانوى فى بغداد .

وقد عمل نائباً لرئيس الإعلام والسياحة فيما كانت تسمى حكومة أبو ظبى سابقاً ، فوزيراً للإعلام والشئون الاجتماعية والعمل فى سلطنة عمان فى بداية نهضتها الحديثة فى بداية السبعينيات بعد تولى السلطان قابوس مقاليد الحكم .

ومن مؤلفاته المنشورة روايتان هما : " ملائكة الجبل الأخضر " و " الشراع الكبير " . وديوانا شعر : " الفجر الزاحف " و " وداعا أيها الليل الطويل " . وثلاثة كتب فى الدراسة الأدبية هى : الأدب المعاصر فى الخليج العربى ، ودراسات عن الخليج العربى ، وشعراء معاصرون . كما أن له مجموعة قصصية بعنوان " المغلغل " يعلن عنها فى قائمة مؤلفاته التى يقوم بنشرها أبناؤه ولم تنشر بعد ، وهى مكونة من أربع قصص قصيرة كتب آخرها ١٩٧٣ قبيل وفاته . ويمكن اعتبار هذه المجموعة أول مجموعة قصصية عُمانية بالمعنى الحديث . ويبدو أنها قد نشرت فى الصحافة العربية فى الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن ، وكان قد أعدها للطبع قبل وفاته .

وقد أتيح لى أن أطلع على هذه المجموعة التى تدور أولا حول الأوضاع المتخلفة فى عمان قبل عصر نهضتها التى بدأت عام ١٩٧٠ ، أما القصص الثلاث الأخريات فمحورها كلها أوضاع الفلسطينيين بين المهجر والأرض المحتلة .

وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة ، والفن الروائى عند عبد الله الطائى لأدركنا أنه كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة .

ومن ناحية أخرى فإنه وإن كان قد أضاف فى شعره من ناحيتى الأسلوب والموضوع إلى تراث الشعر العمانى، فإنه شعره سيظل مرحلة من مراحل هذا ، أما الراوية فقد كان له – كعماني – فضل المغامرة بكتابتها ، وبذلك أضاف إلى

التراث العمانى شكلاً لم يسبقة إليه عمانى آخر .

والمعروف أن العنصر الدرامى فى أى عمل قصصى أو مسرحى يقوم على صراع بين طرفين أو أكثر ، قد يكون صراعاً بين الأنسان والطبيعة ، وقد يكون صراعاً بين الأنسان والأنسان ، وقد يكون صراعاً نفسياً داخلياً ربما بين نزوات الفرد ونواهية الدينية والأخلاقية والاجتماعية . ونلاحظ أن عبد الله بن محمد الطائى قد اختار لروايتيه " ملائكة الجبل الأخضر " " والشراع الكبير " ، الصراع بين الانسان والانسان، الصراع السياسى والاجتماعى بين مجموعتين من البشر، بل إنه فى "الشراع الكبير" جعل الصراع الحضارى أيضاً محوراً لروايته . وقد أتاح ذلك باختياره مرحلة تمثل منعطفاً حاسماً فى تاريخ عمان ، تلك هى مرحلة مابين الاحتلال البرتغالى فى بداية القرن السادس عشر الميلادى حتى القضاء عليه فى منتصف القرن السابع عشر .

ولا شك أن وراء هذا الاختيار رسالة يريد المؤلف إبلاغها إلى قرائه ، فمن الواضح أنه كتب روايته بدافع من الحماس القومى الذى يهدف إلى بعث أمجاد الماضى وبطولاته ، فخوراً بتلك الفترة من التاريخ العمانى مستلهما منها المعانى التى تضئ الطريق إلى المستقبل ، ومنبهاً ومنذراً – بوضوح فى أكثر من فقرة من فقرات روايته – أن التفكك ضعف والوحدة قوة ، سواء على المستوى المحلى لعمان ، أو مستوى العالم العربى ككل .

وقارئ الشراع الكبير يلاحظ أن هناك أكثر من حركة روائية تتشابك معا بالضرورة مكونة بذلك البنية الأساسية للبناء الروائى ، ومعظم هذه الحركات ثنائية يتقابل طرفاها ويتوازنان مما يجعل أساس العنصر الجمالي فى البناء الروائي أقرب إلى التماثل .

فهناك أولاً حركة الراوية بين جيلين : الجيل الذى شهد بداية الاحتلال وعاصره وعانى ويلاته ، والجيل الذى قضى على هذا الأحتلال ودفع ثمن وانتصاره وخاص بطولاته . وقد تم الربط بين هذين الجيلين عن طريق بعض الشخصيات التى عاصرت لحظات الاحتلال الأولى ، وأحفادهم الذين تم على أيديهم القضاء على هذا الاحتلال .

فنحن فى بداية الرواية نلتقى بمجموعة من الرجال على ظهر السفينة " شاهين "

وهى تبحر من ميناء جزيرة زنجبار الواقعة على ساحل أفريقيا الشرقى فى طريقها إلى مسقط ، عندما قابلت السفينة " الدانة " هاربة من جزيرة سوقطرة بعد أن أحتلها البرتكيس أو البرتغاليون وعاثوا فيها فساداً . ومن ركاب هاتين السفينتين نتعرف على أبطال روايتنا الذين سيستمرون فى أحفادهم وأحفاد أحفادهم خلال أكثر من مائة عام مثل : السيد برهام بن أحمد الذى كان متجها إلى جزيرة سوقطرة مع ركاب السفينة شاهين حين قابلتهم السفينة الدانة وأخبرهم ركابها بما حلّ فى سوقطرة ، ومثل الشيخ حسن الذى هرب من سوقطرة بأهله وماله من وحشية البرتغال ، ومثل حمدان شاعر السفينة شاهين . وقد أتفق هؤلاء على أن تكون مهمتهم العاجلة إنذار موانئ عمان بما حل بسوقطرة حتى يتأهبوا لملاقاة العدو ولا يؤخذوا على غرة ، وقد قاموا بمهتهم خير قيام لولا أن العدو كان يستخدم أسلحة جديدة لاطاقة للمدافعين عن وطنهم بمقاومتها . وقد أدى ذلك إلى احتلال موانئ ساحل عمان .

ذلك هوالجزء الأول من تلك الحركة الروائية : العدوان الذى يولد المقاومة ، والتى كانت بذرتها تكوين جماعه ابن مداد الثورية ، فعل ورد فعل . ولم يكن هذا الجزء الأول من هذه الحركة الروائية إلا مجرد تمهيد وتقديم الدافع والمغزى بما تلا ذلك من حركة مقاومة مالبثت أن تحولت من الدفاع إلى الهجوم ، انتهى بالقضاء نهائياً على احتلال أجنبى بغيض .

لهذا فإن هذه المقدمة لاتحتل من الرواية إلا ستة وثلاثين صفحة ، بينما تحتل المقاومة فالهجوم فالانتصار مائة صفحة . وقد اشترك فى تلك المرحلة حفيد السيد برهام ، وربيعة بن صالح بن سعيد سليل الشاعر العمانى حمدان ، وشاهين بن حمود ابن على بن الشيخ حسن ، أى أنهم الجيل الرابع بالنسبة لأجدادهم الذين قاوموا الغزو البرتغالى . كذلك تم الربط بين هذين الجيلين عن طريق تسمية إحدى قطع الأسطول الحربى العمانى للإمام سلطان بن سيف بالشاهين تذكيراً بتلك السفينة التى كانت رائدة فى التحذير من خطر الأحتلال البرتغالى . وتتخلص هذه الحركة الروائية الثنائية فى الكلمة التى قيلت لبرهام الحفيد : من كان يعتقد أن جدك المهاجر من سوقطرة هرباً من البرتغال سيخرج من صلبه من ينتقم له من البرتغال .

الحركة الثانية حركة بين المجتمع العمانى الممثل على السفينة شاهين فى بداية

الرواية ، والبرتغاليين الذين نسمع أنباء قدومهم إلى بلاد تبعد عن بلادهم آلاف الأميال ، تتقدمهم سمعتهم فى الوحشية والقسوة واللا إنسانية ، ثم الهنود الذين يقفون وسط الطرفين يبحثون أين تكون مصلحتهم ، فيدرك بعيدو النظر منهم - كاية أقلية - أن مصلحتهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع الغزاة العابرين ، تعبر عن ذلك قصة الفتاة الهندية تشاندرا التى تعرضت لقصتى حب : إحداهما من طرف واحد هو القائد البرتغالى باريرا انتهت بالفشل حيث هزم صاحبها فى الحب والحرب معا ، وكانت هزيمته في الحب إيذانا بهزيمته في الحرب التى انتهت بمصرعه . وهذا الفشل المزدوج فى الحب والحرب يقابله على الطرف الاخر إنتصار فى الحب والحرب من جانب الشاب العمانى المحارب محمد بن حميد بن خلفان .

وهكذا كانت هذه العلاقة العاطفية الثلاثية بن باريرا البرتغالى وتشاندرا الهندية من ناحية ، ومحمد العمانى وتشاندرا - أو شريفة كما غيرت اسمها فيما بعد - من ناحية أخرى ، وفشل العلاقة الأولى ونجاح العلاقة الثانية رمزا للحركة الروائية بين هذه المجموعات البشرية الثلاث التى تموج بها الرواية وما بينها من صراع من جانب ولقاء وتصالح من جانب آخر .

الحركة الروائية الثالثة هى الحركة من العام إلي الخاص ، أو من الجماعة إلى الفرد ، أو من الحرب إلى الحب إلى الحرب مرة أخرى .

فالراوية تبدأ بمجموعة من الناس على السفينة شاهين ، وهى مجموعة متكاملة ، فيهم البحارة بمختلف تخصصاتهم ، وفيهم عرب يمثلون مختلف أنحاء الخليج من عمان والبحرين والكويت . وفى مثل هذه المجموعة المتآلفة يحلو السمر ، وشرب القهوة والشاى ، وإلقاء الألغاز الشعبية وسماع الشعر ، ثم الحديث عن الأخطار المحدقة بالمنطقة نتيجة قدوم البرتغال من ناحية والتمزق العربى من ناحية أخرى ، وواضح أن المؤلف يسقط بذلك الأحداث التاريخية على الوضع العربى المعاصر ، تؤكد ذلك دواوينه التى يدور محور كثير من قصائدها حول اغتصاب فلسطين نتيجة لتفرق كلمة العرب .

وهكذا تستمر الفصول الثلاثة الأولى من الرواية وهى تتابع تطور الأحداث فى

المنطقة ومشاركة أبطال الرواية فيها من مقاومة للغزاة ، فاشتعال ثورة بعد أخرى ضد وجود هذا الجسم الغريب في المنطقة .

فإذا كان الفصل الرابع فإننا نبتعد عن كل هذا الضجيج الجماعي ، وعن قعقعة الحرب ، لندلف - كأنما على أطراف أقدامنا - إلى غرفة نوم باريرا القائد البرتغالي لحامية مسقط ، ونتصت في هدوء الليل إلى هواجسه وهو ما بين اليقظة والنوم وإلى ثقته في امبراطوريته ، وإلى ذكرياته الغرامية في وطنه البعيد ، وإلى ما يعانيه من فراغ عاطفي ، وإلى تساؤله عما إذا كانت هناك فتاة عمانية تقبل أن تحدث قائد الحامية . ثم نتتبعه وهو يخرج من غرفته ويتجول في شوارع مسقط ليقع في غرام إحدى فتيات البانيان أو التجار الهنود ، ونصحبه لزيارة أسرتها ليخطبها .

وفجاة نفيق من تتبع هذا الخيط الفردي لنحضر اجتماعاً كبيراً يعقد في مدينة الحزم لجماعة ابن مداد التي كانت قد نشأت منذ أكثر من مائة عام عندما غزا البرتغاليون عمان ، وقد حضر هذا الاجتماع عدد من رؤساء القبائل قرروا فيه الإعداد لثورة كبيرة على البرتغال ، أساسها إقامة حكم عربي موحد في كل أنحاء عمان .

هنا نجد المؤلف يقول لنا مرة أخرى ما أشبه الليلة بالبارحة ، فالوحدة هي السبيل الوحيد لإبعاد الدخلاء عن المنطقة . ثم يأخذنا المؤلف إلى اجتماع آخر لرجال الدين والقبائل في مدينة الرستاق لنبايع معهم ناصر بن مرشد اليعربي إماماً على عمان واقتراح الجماعة أن يُجمع العرب في هذه المنطقة على كلمة واحدة هي " الشراع الكبير " لسفينتهم التي يرجون لها أن تصل إلى شاطئ السلامة في بحر الأطماع والأنانية والطغيان .

وفي الفصل الخامس ننتقل إلى اجتماع على الطرف الآخر ، هو اجتماع القادة البرتغال برياسة قائدهم باريرا على ظهر إحدى سفنهم البحرية وهم يناقشون كيف يواجهون ما جد من تطورات في عمان أبرزها تولي ناصر بن مرشد حكم البلد واتحاد عُمان الداخلية كلها تحت لوائه . في هذا الاجتماع يلتقي الخاص بالعام والحب بالحرب ، فالمجتمعون ينبهون قائدهم إلى أنه لاوقت لانشغال القلوب ، والانشغال يجب

أن يكون منصبا على مواجهة الوضع الجديد الناشئ فى عمان .

ويحتدم تداخل الخاص والعام حين يدخل القائد البرتغالى فى نقاش بين ضميره وقلبه على أثر تلميحات قواده ، فيقول لنفسه : يجب على العسكرى أن يحب فيكون الحب فى قلبه كالملح فى الطعام يلطف آثار المعارك ويسهل احتمال المصائب .

وهكذا ما نلبث أن نعود إلى غراميات القائد البرتغالى ومحاولته الحصول على حبيبته الهندية وفشله فى ذلك . بل واستغلال نقطة الضعف هذه فيه ليكون مقتله منها . فهذه العلاقة العاطفية استفاد بها المحاربون العمانيون ليكون التاجر الهندى نارويتم والد تشاندرا عينا على البرتغاليين . وهكذا تداخل الخاص والعام أو الحب فى الحرب وخدم أحدهما الآخر مما أضفى تلاحما على البناء الفنىّ . يقول محمد بن حميد بن خلفان لنارويتم (وقد كان والد محمد صديقاً للتاجر الهندى) : سمعت أن باريرا يريد أن يحتل بيتك مثلما احتل بلادنا . ومعنى هذا أن جلاء المغتصبين عن عمان كان جلاء لمغتصبى نارويتم عن ابنته . وهكذا فكما خدمت تلك العلاقة العاطفية المفروضة الشعب العمانى ، خدمت بدورها كذلك تلك الأسرة الهندية المنكوبة . يقول نارويتم لمحمد بن حميد بن خلفان : أنا أعتبر هذا منكم مشاركة فى مشكلتى ، وقد حللتموها فعلا ، وكنت طوال الليل أفكر فى طريقة للتخلص .

وفى الوقت الذى أخذت تبدو فيه العلاقة العاطفية من جانب القائد البرتغالى للفتاة الهندية مقضياً عليها بالفشل ، فى هذا الوقت نفسه أخذت تبزغ براعم علاقة عاطفية بين كل من محمد بن حميد بن خلفان وتشاندرا ، وهذا التبرعم الوليد لتلك العلاقة العاطفية الخاصة كان رمزا وإيذانا بوضوح موقف أشمل وأعم لانحياز الهندى نارويتم إلى الجانب العمانى .

وكان باريرا قد سبق أن أغرى نارويتم بمكاسب طائلة من وراء السماح له بشراء كل الإنتاج العمانى أو ما يرد لعمان من الخارج وحفظه فى مخازنه بهدف رفع الأسعار وانتشار الغلاء مما يؤدى إلى ثورة العمانيين على حاكمهم الجديد ناصر بن مرشد ،

وقدم له فعلاً مائة ألف محمدية لتنفيذ تلك المهمة ، لكن ناورويتم ما لبث أن علم أن العمانيين يفظون لكل ما يدبر لهم حتى أنه أعلن لمحمد بن خلفان قائلاً : أنا الآن تحت تصرفكم ، بماذا تأمر يا ولدى ؟ وذلك فى الوقت نفسه الذى عجل المؤلف فيه بإيقاع العلاقة العاطفية بين محمد وتشاندرا بحيث جعل الفتاة تصرح للشاب العماني فى أول لقاء بينهما في بيتها : أعاهدك يا محمد أن أحب عمان ، وأن أدين لها بالولاء ما حييت . وواضح أنها تلمح بذلك بحبها لمحمد ، فقد اختلط الخاص بالعام .

وهكذا يستمر التأرجح بين الخاص والعام حينا وإندماجهما معا حينا آخر ، حتى إذا تطوعت تشاندرا أو شريفة كممرضة فى المعركة الأخيرة ضد البرتغال واستشهدت وهى تهتف : محمد ، محمد ، دعونى أعالجه ، أدركنا إلى أى مدى اختلط الحب بالحرب والخاص بالعام . يقول سرور أحد أصدقاء محمد : لقد ناصرتنا فى حربنا واختارت ديننا ، وماتت دفاعا عن قائدنا .

والتساؤل الآن لماذا لم يجعل المؤلف روايته تنتهى نهاية سعيدة أى زواج تشاندرا أو شريفة بمحمد ليخلفا صبيانا وبنات ويعيشا فى الهناء والثبات ؟ ولماذا آثر تلك النهاية المأساوية . أعتقد أن دلالة هذه النهاية هو تجاوز الخاص إلى العام ، فزواج شريفة من محمد هو حل فردى سعيد ومكافأة يستحقها البطلان ، لكن موت شريفة فى سبيل تحرير عمان – وإن كان من خلال محاولتها إنقاذ محمد بحكم عملها بالقسم الصحى بالجيش – دلالة على تجاوز تحقيق رغبة شخصية والفناء فى سبيل القضية الأعم والأهم .

وهكذا نجد أن عبد الله بن محمد الطائى قد وظف هذه القصة التى أوردها المؤرخون العمانيون توظيفاً فنياً بعد أن أدخل تعديلات على تفاصيلها بما يجعلها بمثابة الصاروج أو الأسمنت الذى يعمل على تماسك البناء الفنى لروايته .

* * *

وعبد الله بن محمد الطائى وهو يتقنع بقناع التاريخ والماضى فى روايته إنما يضع عينيه على الحاضر والمستقبل ، فيقول على لسان أحد أبطاله : لقد أصر العرب أن يحاربوا معنا تضامنا منهم ، فهم يعتبرون قضيتنا قضيتهم ، والخطر الجاثم علينا

جاثماً على صدورهم .. أجل كلنا في السراء والضراء عرب . أدعو الله أن تثبت هذه الحقيقة على مدى الأزمان في نفوسنا ونفوسهم فوالله انى إحس بأخطار كبيرة على هذه المنطقة .. لقد حاربنا الأجانب من كل جانب ، فكيف يكون مصيرنا ؟

إننا نحس أن نبرة الأسلوب التقريرى أو الخطابى تتجة نحو الارتفاع فى مثل هذه الفقرات ، لكن المؤلف كسر من حدة هذا الأرتفاع الملحوظ بأن جعله على شكل حوار بين الشخصيات الروائية . وان كنا نحس فى بعض أجزآء الحوار أنه صوت الكاتب وقد تخفى وراء شخصياته إلى درجة أن إحدى الشخصيات البرتغالية تقول للأخرى قبل ثلاثة قرون ونصف القرن : اسال المخابرات .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن **الشخصيات الروائية** ، فهناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية . أما الشخصيات الرئيسية فهى شخصيات : محمد بن حميد بن خلفان الذى عُرف فى نهاية الرواية باسم القائد محمد وهو الذى فاز بقلب تشاندرا ثم منافسه القائد البرتغالى باريرا ، ثم الشابة الهندية تشاندرا وفيما بعد شريفة ، وكذلك أبوها التاجر الهندى نارويتم .

ونلاحظ أن هذه الشخصيات الأربع جميعها شخصيات " مسطحة " بمعنى أنها إما سوداء أو بيضاء لاتتردد ولا تعانى صراعاً داخلياً . فالقائدان العمانى والبرتغالى كل منهما متحمس لقضيته ووطنه ، أما تشاندرا فإنها لاتلين لحظة واحدة ولا تتردد أمام إلحاح قائد حامية له نفوذ وصولجان ، ولا يساورها الضعف الإنسانى ولو للحظات فيما بينها وبين نفسها أمام هذا العرض المغرى الذى قد يجعلها على الأقل تزهو بأنوثتها على زميلاتها لتفيق بعده وترفضه فى دنيا الواقع . أما عدم ترددها فى الاندفاع نحو محمد فقد مهد له الكاتب بمربيتها العمانية شريفة التى علمتها العربية والإسلام فى طفولتها ، حتى أنها تسمت باسمها بعد إسلامها ، وبذلك تكون هى الشخصية الوحيدة التى تطورت تطوراً وصل إلى حد الاستشهاد فى سبيل عقيدتها الجديدة ووطنها الجديد ، بقى ناروبتم فقد كانت مصلحته هى مبدؤه ، ولئن بدا أنه تردد ذات لحظة فى أيهما يكون أصلح له : الوقوف إلى جانب البرتغاليين أو العمانيين ، فلم يكن هذا صراعاً فى داخله بين الخير والشر ، بل كان بحثاً عن مصلحته أين تكون .

وقد سئلت عند مناقشة هذه الرواية فى المنتدى الثقافى بمسقط لماذا جعل عبد الله الطائى بطلت فى الشراع الكبير فتاة هندية وليست عمانية - وقد سبق أن جعل بطلة فى روايته " ملائكة الجبل الأخضر " فتاة عراقية وليست عمانية أيضاً - ولعل ذلك يرجع إلى سببين : أولها أنه يكتب رواية تاريخية ، وقصة الفتاة الهندية التى أحبها القائد البرتغالى وكانت سببا فى القضاء عليه وعلى الاحتلال البرتغالى فى عمان قصة أوردها المؤرخون العمانيون مثل ابن رزيق والسالمى ، والسبب الثانى أنه ربما كان يريد أن يطعم روايته بقصة حب ، وأن تكون هناك قصة غرامية بين عمانى وعمانية أمر خارج على التقاليد العمانية فى ذلك الوقت .

* * *

وعبد الله بن محمد الطائى وإن كان رائد الرواية العمانية ، إلا أنه تجاوز إلى حد بعيد ما اسمية مرحلة البدائية الأدبية التى مر بها أدب القصة فى مراحله الأولى فى معظم الدول العربية الأخرى ، والذى يتلخص فى تضخم الذات على حساب الموضوعية الفنية ، وسيطرة التقليد على الابتكار ، والتقرير على التصوير أى سيطرة الأسلوب الوعظى التعليمى الحماسى ، وإن ظلت هناك شوائب من هذه السمات عالقة فى فنة الروائى كتشخصياته المسطحة وحوارها الذهنى الذى يجعلها أحياناً بوقا لمبدعها .

ولا شك أن ما جعل تجاوزه لهذه المرحلة ممكنا هو أنه لم يبدأ من فراغ ، فقد كانت الرواية العربية فى السبعينيات من هذا القرن قد نضجت على أيدى روائيين عرب كبار أفاده اطلاعه على إنتاجهم والاستفادة بتجاربهم ، وذلك نتيجة ثقافتة وجولاته فى مختلف الدول العربية واحتكاكه بالأدباء العرب .

لهذا يمكننا أن ننوة مطمئنين بالدور الريادى لعبد الله بن محمد الطائى فى تاريخ الرواية العمانية ، بل ربما الرواية التاريخية الخليجية أيضاً . ويكفى أنك تبدأ بقراءة " الشراع الكبير " فلا تستطيع أن تتركها إلا بعد أن تكون قد أنهيتها ، وأنت لاتعرف أيهما كان فى خدمة الآخر : التاريخ والتعليم فى خدمة الفن أم الفن فى خدمة التاريخ والتعليم .

عبد الوهاب الأسوانى
وجزيرته الجنوبية المشحونة بالرمز

ولد الأديب عبد الوهاب الأسوانى فى السابع عشر من يناير عام ١٩٣٤ فى جزيرة المنصورية التى تتوسط نهر النيل عند انبعاجه الشديد أمام مدينة كوم أمبو فى محافظة أسوان أقصى جنوب مصر ، بحيث يحيط بها النيل من أربع جهات وليس من جهتى الشرق والغرب كما هو شأن معظم الجزر النيلية الأخرى ، ويقال إن عبادة التمساح فى مصر الفرعونية نشأت على هذه الجزيرة حيث كان النيل يغطيها أثناء الفيضان ثم تنحسر مياهه عن أرض تعج بالتماسيح ، فلا عجب أن أقام الفراعنة قبالتها على الشاطئ الشرقى للنيل معبد كوم أمبو لعبادة الإله سوبك أو التمساح .

ويتكون تراث المنصورية - مسرح أحداث روايات ومعظم قصص عبد الوهاب الأسوانى - من تراكمات فرعونية (فهم يَقْسِمون حتى اليوم بالنيل : وحياة بحر الله الطاهر) ، ونوبية (كما يبدو فى كثير من الكلمات) ، وعربية إسلامية صعيدية (على سبيل المثال أهلها ينقسمون إلى قبائل حتى اليوم) .

لكن إذا كان مولد عبد الوهاب الأسوانى فى المنصورية أقصى جنوب مصر فإن نشأته كانت فى الإسكندرية أقصى شمالها ، بهذا تتفرد شخصيته التى انعكست على كتاباته فجعلت لها خصوصيتها وعبقها المتميز ، فقد جمع فى شخصيته - وفى كتاباته أيضاً - بين أقصى طرفى مصر مما أضفى على كتاباته ثنائية التعارض والتكامل .

فقد كان لوالده تجارة صغيرة بالإسكندرية كبرت مع الأيام قبل منتصف القرن العشرين فكان عبد الوهاب الطفل يقضى الصيف بالإسكندرية والشتاء بالمنصورية .

وبينما كان الوالد مشغولا فى عمله كمتعهد للتوزيع لمصانع الثلج - قبل انتشار الثلاجات الكهربائية - وشركات المياة الغازية ، كان الصبى عبد الوهاب قد انضم إلى مجموعة من الأصدقاء السكندريين - يونانيين ومصريين - ممن يهوون القراءة ومشاهدة الأفلام السينمائية . ولذلك كان يتخلف بالإسكندرية ليبقى مع أصدقائه

حين تسافر الأسرة شتاء إلى المنصورية ، وحجته تولى عمل أبيه أثناء غيابه عن الإسكندرية .

لكن هذا التصرف مالبث أن عاد عليه بالضرر حين منعه أبوه من مواصلة الدراسة بعد حصوله على الشهادة الابتدائية حتى يتفرغ لمعاونته فى عمله . ومع ذلك حين أتيحت له العودة إلى الدراسة فى المرحلة الثانوية قطعها بعد سنتين ، ربما لانصرافه إلى القراءة الحرة المثيرة لخياله وعدم رغبته فى التقيد بمنهج لايقبل بنفس الدرجة على كل مواده ، وربما لشعوره بأنه ليس فى حاجة للحصول على شهادة يعمل بها ، فقد كان يعمل فعلاً ودخله أكبر بكثير من دخل أى موظف جامعى .

وهكذا ثقف عبد الوهاب الأسوانى نفسه بنفسه على نحو ما فعل العقاد الذى سبق أن نشأ فى نفس هذه البيئة الأسوانية فى بداية هذا القرن . شغف بالتاريخ أولا ، فقرأ المؤرخين مصريين وأجانب ، قدامى ومحدثين ، مؤرخين وأدباء مثل عبقريات العقاد والفتنة الكبرى لطه حسين ، وعندما غرق فى هذه الدراما البشرية خرج منها فى النهاية بأن ثمة خللا فى العقل الإنسانى - على حد تعبيره - حيث تكون الجماعة من الناس فى رغد من العيش ، وفجأة - ولأسباب تافهة - يثور صراع فيما بينها فتدمر نفسها . ثم انتقل من قراءة التاريخ إلى قراءة الأدب : شعرا ورواية وقصة ومسرحا ، تراثا وحديثا . كما قرأ فى الفلسفة والعلوم المبسطة .

ومن الإسكندرية تقدم بروايته الأولى " سلمى الأسوانية " لمسابقة نادى القصة بالقاهرة ، ففاز بجائزته الأولى ، كما فازت قصتان قصيرتان له فى مسابقة للقصة القصيرة بالمراكز الأولى . وحصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة لكتابة رواية لم تنشر بعد . ثم التحق بالعمل الصحفى فى مجلة الإذاعة والتليفزيون . وهكذا بدأ عبد الوهاب الأسوانى خطواته الأولى فى عالمى الصحافة والأدب . وكانت حصيلة مشواره الأدبى حتى الآن ست روايات وثلاث مجموعات قصصية . أما الروايات فهى على التوالى : سلمى الأسوانية (١٩٧١) ، وهبت العاصفة (١٩٧٢) ، اللسان المر ، ابتسامة غير مفهومة (١٩٨١)، أخبار الدراويش (١٩٨٨) ، النمل الأبيض (١٩٩٥) التى حصل عنها على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٨ والمجموعات القصصية

الثلاث هي : مملكة المطارحات العائلية (١٩٨٣) ، للقمر وجهان (١٩٨٦) ، وقائع درامية من التاريخ العربي (١٩٩٥) .

* * *

ويمكننا أن نتناول بالعرض أولى رواياته " سلمى الأسوانية " وآخر رواياته " النمل الأبيض " كنموذجين لإبداعه .

فرواية **سلمى الأسوانية** كان عبد الوهاب الأسواني قد فاز بالجائزة الأولى عنها من نادي القصة عام ١٩٦٦ . ويرجع هذا الفوز إلى تميز تلك الرواية بأكثر من ظاهرة منها :

أنها تتناول البيئة الأسوانية ، بل بيئة في جزيرة نيلية معينة هناك ، وهي بيئة غريبة على أدبنا المصري الذي لم يكن يعرف إلا المدن والريف مسرحا لأحداثه . وهذا هو الجانب التسجيلي في الرواية .

ثم هناك الصرا ع بين بيئتين شديدتي الأختلاف ، وهو موضوع تكرر في أدبنا وإن كان على مستوى الحضارتين الغربية والشرقية ، أما هنا في روايتنا فهو عل مستوى الوطن الواحد . وهذا هو الجانب الحركي في الرواية ، من خلاله نما الحدث وتطور .

كذلك هناك القدرة على تصوير الشخصيات ، وتصرفاتها وتعارض ثنائياتها يبرزها من ناحية ويسهم في الأفصاح عن الجانبين التسجيلي والحركي للرواية من ناحية أخرى .

أما الأسلوب فهو يساهم بما تناثر فيه من ألفاظ محلية وطابع فكاهي في الإفصاح بدوره عن جانبي الرواية : التسجيلي والحركي .

ولقد تم تقديم البيئة التي تتحرك فيها الأحداث الروائية من عدة عناصر تكون في مجموعها ***الجانب التسجيلي*** ، من أبرز هذه العناصر .

مشهد المعركة : وإن لم يلتحم الطرفان المتعاركان فقد كان ما قدمته الرواية من إعداد للمعركة كافياً للتعّرف على تقاليدها ونظامها . وسنرى فيما تلا ذلك من روايات حِرْص عبد الوهاب الأسواني على هذا المشهد باعتباره محوراً لعنصر درامي

فى أعماله الأدبية حتى فى قصصه القصيرة التى تناولت جوانب من التاريخ العربى ، وإن كالنت نهاية المعارك هنا أكثر قسوة وشراسة ، أما فى مجتمع المنصورية فالكاتب حريص على أن يوضح أنه صحيح مجتمع محب للأنتقام ، يثور لأتفه الأسباب ، مندفع لكن شتائمة أكبر من أفعاله ، ينصر الفرد فيه قبيلته دون أن يعرف السبب ، غير أن العراك لايصل إلى درجة القتل . يكفى أن نعرف أن النبوت هو أداة الحرب الرئيسية ، وبالتالى فضحايا المعارك إما جرحى وإما مصابون بكدمات .

مشهد آخر : هو **مشهد الفِرْدَة** لإحضار فرش الخيمة التى تعقد فيها اجتماعات القبيلة وأفراحها وأحزانها ومجالس صلحها ، ومواسمها وأعيادها . وفى هذا المشهد يبدو الجانب الإيجابى فى هذا المجتمع : روح التعاون وكيف يشارك الجميع بمالهم القليل بطريقة الاكتتاب لشراء ذبيحة مثلا لإحدى الأسر التى أصيبت بفقد أحد أفرادها .

ومشهد الفِرْدَة يفضى إلى مشهد يقدّم جانبا من الشعائر التى توضح قيمة الزمن في مثل هذا المجتمع ، فمحصر أو مأتم المرحوم سيستمر ثلاثة أشهر ، ومحصر أبيه سبق أن استمر ستة أشهر ، وهذا دلالة على عدم تمسك الجيل الجديد بالتقاليد والأصول .

مشهد القوّال : الذى لايقرأ ولا يكتب ومع ذلك يرد على من يحادثه بدور منظوم يضمنه كل ما يريد أن يقوله . ويقول أدواره فى جميع الأغراض بنفس القوة : فى الغزل ، فى الفخر ، فى المدح ، فى الهجاء ، فى الوصف .

مشهد الصلح : بين الزوجين وكيف يتم على يدى شيخ مهاب من الجميع .

مشهد العرّس : وهو أهم المشاهد وأطرفها وأكثرها تفصيلا – ولا عجب فهو ألصق المشاهد بالسياق الدرامى للراوية – ومن تقاليده زيارة ضريح أحد الأولياء ، ثم مظاهرة الخيل وفيها يمر موكب العريس على الخيل بالنجوع . ثم الحنة التى توضع بين يدى العريس وقدميه . وأخيرا موكب الزفة ، وأطرف ما فيه حين يتبارى العريس والعروس فى رش وجه كل منهما بما يملأ فم صاحبه بالماء .

مجلس العرب : وفيه يتم الصلح بين القبائل المتعاركة .

أما ***الجانب الحركي*** فى الرواية فمحوره الصراع بين بيئة المدينة الكبيرة بما فيها من حضارة تفرض نفسها على سلوك الأفراد وعلاقاتهم الاجتماعية بل والعاطفية ، والبيئة البدائية القبلية التى تفرض نفسها بدورها على أفرادها وعلى نظرتهم إلى البيئة الحضرية . وهو موضوع تكرر فى أدبنا المعاصر وإن كان على مستوى الصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية على نحو ما نجد فى قنديل أم هاشم ليحيى حقى وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم والخيط الأبيض لمفيد الشوباشى والحى اللاتينى لسهيل إدريس وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ... أما هنا فهو داخل الوطن الواحد ، ومع ذلك فالفروق بين البيئتين تساوى - إن لم تكن أكبر - تلك التى بين الحضارتين .

والرواية تبدأ بحدث يشوق القارئ لما بعده ، فقد تلقى الراوى من أبيه برقية من الإسكندرية حيث يعمل ويقيم تطلب منه الحضور فوراً إلى قريته المنصورية ، وذلك دون ذكر أى سبب .

وفى القطار يقع حوار بين الراوى وأحد المسافرين هدفه تعريفنا بنوع البيئة التى نتجه إليها ، وأهم ما يميزها هو نظام القبائل العربى القديم ، ثم للتعريف بشخصية الراوى ، وأبرز ما فيها علاقته العاطفية بجارته السكندرية نادية ، وخوفه من عدم موافقة والده على زواجه منها :

ثم يرضى الراوى بعض فضولنا - فهو أحرص من أن يشبع لهفتنا مرة واحدة - فنعرف سر البرقية : ذلك أن الوالد قرّر زواج ابنه مصطفى بابنة عمه سلمى ، وهو قرار له سببه وسره ، عرفه بطلنا من أمه : فقد زُفَّت سلمى إلى شاب أبله ، وفى ليلة الدخلة خرج يصيح أنه وجدها غير عذراء . ولوكانت فى الصعيد الأوسط لكان مصيرها القتل محوا للعار ، لكن فى هذه البيئة الأقل عنفاً نسبياً ، فإن محو العار يتم بطريقة أكثر تحضرا ، ذلك أن العار أولى به أهله .

هنا يلتقى طرفا الصراع فى نفسية بطلنا : نادية وسلمى . وتبرز ثنائية الراوى :

شخص لا يقدم على أمر بغير اقتناع ، يعشق الأدب والفن ، يحترم رأى غيره ، ويعتقد أنه يعيش فى القرن العشرين طالما كان بين أصدقائه بالإسكندرية . وشخص آخر يتصرف فى حدود رسمتها تقاليد وضعت منذ قرون وترمز إلى ذلك عمته ونبوته وهو واقف فى صفوف القتال أثناء إحدى معارك القرية .

ومن السخرية أن هذه التقاليد نفسها هى التى يدين لها مصطفى بنشأته فى الإسكندرية . فقد نشبت معركة حامية بين قبيلته وقبيلة أخرى سقط فيها الكثيرون جرحى ، واتُّهم أحد الجرحى والده بأنه هو الذى أصابه بنبوته أثناء المعركة ، فتوعده بأنه سيحرق قلبه ، وفسر أبوه كلمة قلبه بأنه يقصد وحيده مصطفى ، فانزعج انزعاجاً شديداً ، ودفعه خوفه إلى إرساله إلى الإسكندرية يقيم عند قريب لهم هناك .

وتبلورت عقدة الشخصية فى هذه الجملة التى انتهى إليها الفصل الثالث : فكيف السبيل الآن إلى إلغاء الشخصية التى يعرفها الأهل ، وفرض الشخصية الحقيقية « ياله من امتحان رهيب هذا الذى أنا مقبل عليه » لاسيما وأن والده كان قد هدد بالطلاق زوجته إن لم يتزوج ابنها سلمى ، مستغلا العلاقة العاطفية بين الابن وأمه .

فإذا كان الفصل الثالث عشر رجحت كفة أحد طرفى الصراع ، وكان تدخل الشيخ محارب عاملا رئيساً فى حسم الموقف ، إذ استطاع بما لشخصيته من مهابه أن يجبر – وليس يقنع – مصطفى على الخضوع لوالده ، ثم أصلح ما بين الوالدين . وما أسرع ما بدأت إجراءات تنفيذ العرس . وهنا وكأنما يوارى البطل أزمته . فقد حرص على إطلاعنا على عادات بيئية وتقاليدها فى تفصيل وتعاطف شديدين .

أما **الشخصيات** فقد برزت من خلال تصرفاتها من ناحية ، ومن خلال تصرفات شخصية مقابلة لها من ناحية أخرى . والطابع الغالب لتحقيق ذلك أن تكون إحدى الشخصيات أقرب إلى اتخاذ المواقف الإيجابية ، فى مقابل الشخصية الأخرى التى تكون أقرب إلى اتخاذ المواقف السلبية .

والأسلوب الروائى بسيط لكنه يتميز بثلاث خصائص : أولها الفكاهة التى تطالعنا من حين لآخر ، والتى تعلو طبقتها إلى حد السخرية أحياناً . ثم الألفاظ التى تلونه

ببيئته رغم الالتزام بالفصحى ، مثل كلمة الشَّكْلَة بمعنى المعركة ، والمحصر بمعنى المأتم . كذلك يرتفع الأسلوب إلى مرتبة الشعر من حين لأخر ، وذلك كلما نزعنا الراوى من جو المعارك والصراع وخلا بنا فى حضن الطبيعة يستريح قليلا – ونستريح معه – من هذا الصخب المحتدم .

سلمى الأسوانية إذن قصة محورها الروائى صراع متعدد المستويات : صراع نفسىّ يعانيه البطل ، وصراع خارجى اجتماعى آخر يعانيه فى مواجهة بيئته . كل منهما امتداد للآخر يغذيه ويهبه القدرة على المواصلة . وقد تضامن فى الإفصاح عن هذا الصراع كل من الشكل الروائى بتأرجحه بين الجانب الحركى والجانب التسجيلى ، والشخصيات بتصرفاتها ومواقفها المتقابلة ، والأسلوب الذى يتصارع عليه ضمير المتكلم الظاهر وضمير الغائب المستتر ، وتتناثر فيه السخريات اللاذعة ، والفقرات الشاعرية والألفاظ التى تفوح بعبير بيئتها .

* * *

فإذا قارنا رواية سلمى برواية ***النمل الأبيض*** – وبينهما حوالى ثلاثين عاماً – فإننا نجد أن عبد الوهاب الأسوانى ما يزال يمتح من بيئة طفولته وصباه فى جنوب البلاد بخصوصيتها المميزة حيث تلهب الشمس أعصاب قاطنيها وتجعلها سريعة الفوران سريعة الهدوء .

ومازال قضية الحرية تؤرقه : فى سلمى الأسوانية كان الإرغام على فصم علاقة والارتباط بعلاقة مرفوضة ، وفى النمل الأبيض كان الإجبار على فصم علاقة زوجية قائمة ، والتلويح فى المقابل بعلاقة سرابية . غير أن الإجبار فى سلمى الأسوانية كان من جانب المجتمع وتقاليده على الفرد الذى يريد أن ينفرد ويتميز ، أما فى النمل الأبيض فكان الإجبار ممن يملك على من لايملك ، إضافة إلى أن الواقع أصبح مشحونا بالرمز ، وهو ما أعتبره تطورا فى الإبداع الروائى عند عبد الوهاب الأسوانى لم يكن بارزا فى أعماله السابقة :

– الحرب كانت زمان يا عرابى ، الآن أصبحت لعائلة الزعيم أساليب جديدة تعجز عنها الأبالسة ذاتها .

وما تبدأ به روايتنا تعود فتؤكده فى نهايتها على لسان بطلها عامر وهو يهذى حين يتوهم أن هناك من يحقق معه : أنت منهم بتدريس مواد غير موجودة فى المقرر .. قلت لتلاميذك إن اللورد كيتشز وماريشالات فرنسا لازالوا يحكمون لكن تحت رايات جديدة .

تلك إشارات واضحة إلى أن التطور فى التعامل بين الشخصيات الروائية على نطاق فردى ، مماثل لما حدث من تطور فى التعامل على نطاق دولى ، ولعل كلاً من التطورين يرمز إلى الآخر ويؤكده . وهذا التطور فى التعامل على النطاقين الفردى والدولى ليس إلا أحد المتغيرات الكثيرة التى تحفل بها روايتنا ابتداء من محل البقالة الذى أصبح السوبر ماركت ، وغزو السلع الأستهلاكية على حساب السلع الإنتاجية مثل بيع العجول لشراء التليفزيونات ، وتجريف الأراضى الزراعية لحساب أصحاب قمائن الطوب ، إلى استخدام الأدوات الكهربائية فى الريف كما أصبح للبنات رأى فى مواضيع الزواج .

ولئن كان الإجبار فى سلمى الأسوانية يتم - كما رأينا - عن طريق تهديد الأب بتطليق الأم إن لم يوافق ابنها على الزواج من قريبته التى يرفضها ، فإن الإجبار فى " النمل الأبيض " على تطليق عامر زوجته الحسناء جازية ليتزوجها إسماعيل بن توفيق بك الزعيم علاجا لحالة نفسية أصيب بها ، إنما يتم عن طريق الضغوط حينا والإغراءات حينا ، والخداع لا المواجهة حينا ثالثا .

وقد أبدع عبد الوهاب الأسوانى فى ثلاثة أصوات روائية - كأنها أضلاع المثلث - يقدم أصحابها رؤية كاملة للتعليق على الحركة الروائية : راضية ، رويتر الجماعة ومذيعة نشرة القرية ، وبشير الزنديق الذى قام خير قيام بوظيفته حين وضع المؤلف على لسانه آراء تمثل أقصى الاحتجاج على الأوضاع المحلية والعالمية ، فأعفاه من الالتجاء إلى الأسلوب التقريرى المباشر ، كما أعفاه من أى اتهام قد يوجهه المتربصون إلى آراء هذا المتمرد مادام المؤلف قد سبقهم وجعل لقبه " الزنديق " . لهذا فلا عجب أن يضع المؤلف على لسانه مثل هذا الكلام : الحكومة الخفية التى تحكم العالم لن تسمح لأى بلد فى العالم الثالث أن يختار نوع الحكم الذى يريده ، ومن يحاول ذلك فسوف يتعرض للتدمير المعنوى والاقتصادى والعسكرى ..

ثم هناك أخيرا الخاتمة المشحونة بالرمز ذات النذير والتحذير . فالنمل الأبيض قد انتشر في عروق السقف الخشبية ، واتضح أنها كلها تالفة ، ولابد من هدم السقف كله وإلا امتد الوباء إلى جميع بيوت النجع ، فما لبث الجميع أن تعاونوا على هدم السقف حتى تـــهاوت عروقه كأنها تراب مخـــلوط ، وصبوا فوقها صفيحة كيروسين ثم أشعلوا النار فيها .



علی أحمد باكثير
شاعرا ومسرحيا وروائيا

وُلد على أحمد باكثير عام ١٩١٠ فى مدينة سورابايا الإندونيسية لأب يمنى مهاجر .

وفى صباه انتقل إلى حضرموت موطن أهله حيث نشأ على تقاليدهم وحيث بدأ ينظم الشعر منذ بلغ الثالثة عشرة ، وقد انصب اهتمامه فى ذلك العمر على الشعر فلم يدع ديوانا لشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع بين يديه إلا التهمه . وكان مثله الأعلى أبوالطيب المتنبى .

وقد تسببت وفاة زوجة باكثير الأولى فى إحداث صدمة نفسية له دفعته للتجوال بين عدن واليمن والصومال والحبشة . وكانت أمنية الشاب على أحمد باكثير أن يزور مصر حيث العلماء والشعراء ، لكن السلطات البريطانية رفضت له التصريح بذلك وقتئذ ، فذهب إلى الحجاز حيث أمضى هناك سنة تعرف فيها على مسرحيات أحمد شوقى (فوزى سليمان ، باكثير .. حياته مسرحية ، المساء ، القاهرة ، ٩ نوفمبر ١٩٥٩) . يقول على أحمد باكثير فى كتابه " فن المسرحية خلال تجاربى الشخصية » أن قراءته لمسرح شوقى كانت عنده عجباً " أن أرى الشعر الذى كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر ، أو لوصف شئ من الأشياء مهما يكن موضوعيا ، فلابد أن يشوبه شئ من ذاتية قائله . كان عندى عجباً أن أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها فى صراع مع غيرها من الشخصيات " .

ويستطرد باكثير قائلاً : كنت إذ ذاك ممتلئا بالثورة على ما كان عليه حال بلدى حضرموت من التخلف عن ركب الحضارة والتأخر فى كل ميادين الحياة ، وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك ، مضافا إلى ذلك كله أزمة نفسية من جراء وفاة شخص عزيز على هو زوجى الأولى التى اختطفها الموت وهى فى بواكير الشباب .. فلم أشعر إلا برغبة جامحة فى محاكاة هذا اللون الجديد الذى وجدته عند شوقى ،

واتخاذ ما كان يعتمل فى نفسى من الأحاسيس والمشاعر المتصلة بالأمرين السابق ذكرهما مادة لموضوع هذه المحاكاة ، فكان أن كتبت مسرحية شعرية أسميتها " همام أو فى عاصمة الأحقاف " . وكان ذلك فى مدينة الطائف حيث كان باكثير يقضى فترة الصيف بين أدباء الحجاز .

غير أنه يعترف بأنه كتب هذه المسرحية دون أية معرفة سابقة بأصول التأليف المسرحى ، فكانت النتيجة مجرد قصائد ومقطوعات من الشعر يجمعها موضوع واحد ، لكن لايمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجاوز لافتقادها العناصر المسرحية الأساسية من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات (على أحمد باكثير ، محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ، معهد الدراسات العربية العالية ، جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢ - ٣) .

وفى عام ١٩٣٤ جاء باكثير إلى االقاهرة وهو فى الرابعة والعشرين من عمره . كان يحفظ القرآن وكثيراً من أشعار العرب . أزهرى لم يجاور فى الأزهر على حد تعبير عباس خضر فى حديثه عن على أحمد باكثير فى كتابه " هؤلاء عرفتهم " (دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة اقرأ ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٩) . جاء إلى مصر شيخا يمده أهله بما يحتاج إليه من مال ، واتجه فى تعليمه اتجاها مختلفا عما نشأ فيه . كان قد جاء إلى مصر ليدرس الزراعة ليفيد موطنه حضرموت الذى كان يفتقد الوسائل الحديثة فى الزراعة ، لكنه اندفع إلى تعلم اللغة الإنجليزية ، ودخل امتحان الثانوية العامة ، وحصل على الشهادة التى أهلته إلى دخول قسم اللغة الإنجليزية بجامعة فؤاد الأول - جامعة القاهرة حاليا - وأقام فى مصر بعد أن أصم أذنيه عن نداء عمه ليعود إلى إندونيسيا ليدير أعماله التجارية ، واشتغل بتدريس اللغة الإنجليزية بالمدارس الثانوية . وهو يعلن أن سبب إقباله على دراسة اللغة الإنجليزية هو التعرف على الأدب الإنجليزى لما بلغه أنه غنى بالشعر الرفيع ، فلم يكن دافعه إلى ذلك إلا أن يصقل موهبة الشعر لديه - على حد تعبيره - وإعداد نفسه أن يكون شاعراً كبيراً ، وعسى أن تفتح له دراسة هذا الأدب آفاقا جديدة فى الشعر ، وهو ما حدث له بعد أن أمضى عاماً فى قسم اللغة

الإنجليزية إذ وجد نفسه فى بلبلة نفسية من حيث نظرته إلى الشعر الذى كان ينشره فى الصحف ، إذ غيرت هذه الدراسة - للمرة الثانية فى حياته - من نظرته إلى مفهوم الأدب كله . فأخذ يعيد النظر فى المقاييس الأدبية التى كان يعرفها من أثر ثقافته العربية ، كما سبق أن تغيرت نظرته بعد معرفته بمسرح أحمد شوقى . فقد استهواه وزاد من تغيير مفاهيمه الأدبية إطلاعه على مسرح شكسبير الذى افتتُن به باعتباره يجمع بين الفن القديم الذى يحبه وهو الشعر ، والفن الجديد - بالنسبة لباكثير - وهو المسرح .

وقد نتج عن ذلك أزمة نفسية عاناها نتيجة تغير مقاييسه الأدبية حتى أنه انقطع بعض الوقت عن نظم الشعر ، وُلدت أثناءها تجربة جديدة بالنسبة لعلى أحمد باكثير ، ثم اتضح فيما بعد أنها تجربة جديدة أيضاً بالنسبة إلى مستقبل الشعر العربى الحديث كله ، تلك هى محاولة إيجاد مكان لما يعرف بالشعر المرسل فى اللغة العربية ، وهو شعر موزون لكنه غير مقفى ، كما أن عدد التفعيلات فى كل شطر ليس من الضرورى أن يكون متساوياً ، وقد اشتهر فيما بعد باسْم الشعر الحر .

واتفق فى ذلك الحين أن وقع حادث فى مقاعد الدرس كان له أثر كبير فى دفع على أحمد باكثير إلى التعجيل بهذه المحاولة ، ذلك أن أحد أساتذة الأدب الإنجليزى تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل وكيف أن اللغة الإنجليزية تميزت بالبراعة فيه والتفوق على سائر اللغات ومنها اللغة الفرنسية ، ثم قال : ومن المؤكد ألا وجود له فى لغتكم العربية ولا يمكن أن ينجح . فمثل ذلك تحديا لباكثير ، وبدا له أن خير ما يفعله هو أن يترجم فصلا من شكسبير بنفس هذه الطريقة ، وكان قد سبق أن ترجم له فصولا من مسرحية « الليلة الثانية عشرة » ، لكن على طريقة الشعر التقليدى المقفى ، نشرها فى مجلة الرسالة التى كان يصدرها أحمد حسن الزيات . ولما كان الطلبة يدرسون فى تلك السنة مسرحية « روميو وجوليت » فلا عجب أن وقع اختيار باكثير على مشهدين من مشاهدها لترجمته فاكتشف أن البحور التى تصلح لهذا اللون الجديد من الشعر هى تلك التى تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر ، وليست تلك التى تتكون من تفعيلتين مختلفتين .

وبعد أن أتم باكثير هذه الترجمة ، أحس أنه قد أن الأوان لتأليف مسرحية بالشعر المرسل ، فوقع اختياره على موضوع « إخناتون ونفرتيتي » لأنه - كما يقول - قد استهواه تاريخ حياة هذا الفرعون ، وحركته الدينية ، وثورته على كهنة آمون ، وتبشيره بالحب والسلام . ولأنه قد اتخذها قالبا للتعبير عن أزمة عاطفية مر بها تتعلق بفتاة في بلده الأول كان يحبها ولم يوفق في الزواج منها (هؤلاء عرفتهم ، ص ١٤٠) . وكان الجديد في هذه المسرحية أن باكثير قد التزم بحراً واحداً فيها هو البحر المتدارك . الذى كان قد أدرك من تجربته السابقة أنه أصلح البحور لهذا اللون الأدبي . وقد ظهر تأثره في هذه المسرحية بشيكسبير واضحا سواء في العلاج المسرحي أو استخدام الشعر المرسل .

ولم يكن اختيار باكثير التاريخ الفرعوني موضوعاً لإحدى مسرحياته غريبا عن المناخ الذى كان سائدا بين كثير من الأدباء في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات . ففي تلك الفترة كتب نجيب محفوظ رواياته الفرعونية الثلاث ، كما كتب عادل كامل روايته عن إخناتون أيضاً بعنوان " ملك من شعاع " . وكان من رأى باكثير أن أى تراث قديم لبلد عربي لايتعارض مع فكرة القومية العربية ، وأن مسألة الفرعونية لايجب معارضتها إلا عندما يُراد بها محاربة العروبة . (نظرا : على أحمد باكثير ، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص ٣٤ - ٣٥ . وكذلك عباس خضر ، هؤلاء عرفتهم ، ص ١٤٠) .

أما قالب الشعر المرسل - أو الشعر الحر - فلم يكن المناخ الأدبي في ذلك الوقت مهيأ لتقبله ، ولم يتحمس لتأييده إلا أديب واحد هو إبراهيم عبد القادر المازني الذى كتب مقدمة للمسرحية أشاد فيها بتجربة باكثير في تعبيره الشعرى ، وأن قارئه لايحس بأنه شعر موزون . وكان باكثير يظن أنه سيتابع كتابة المسرحيات بهذا اللون من الشعر ، غير أنه ما لبث أن أعرض عنها بعد أن سجل أنه أحد رواده ، وانصرف إلى كتابة المسرحية النثرية ، مبرراً ذلك بأن الشعر لاينبغى أن يكتب به غير المسرحية

الغـــنائية التى يـــراد تلحينها وغناؤها أى الأوبرا ، أما المسرحيات الواقعية فلا تكـــتب إلا نثراً .

وقد قام باكثير - بعد ذلك بسنوات وبعد أن كتب عدة مسرحيات بالنثر - بكتابة مسرحية غنائية هى " قصر الهودج " ، حرص على أن يجعل نظمها موسيقيا ما أمكن لتكون صالحة للتلحين والغناء . ولم يتقيد فيها ببحر واحد ، بل استخدم مختلف البحور طبقاً لما يقتضية الموقف مراعياً فى ذلك مطابقتها لحالات التعبير المختلفة ، متحاشيا اضطراد البحر والقافية الواحدة ما أمكن ، حتى لاتكون المسرحية - على حد تعبيره - مجموعة قصائد مضموماً بعضها إلى بعض ، كما حرص على تنويع القوافى ليكون ذلك أبلغ فى التنغيم الموسيقى (محاضرات فى فن المسرحية ، ص ١٤) .

وكان باكثير قد تخرج من كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٣٩ ، وعمل مدرسا لمدة أربعة عشر عاما ، نقل بعدها إلى مصلحة الفنون بوزارة الثقافة وهى المصلحة التى أنشئت على يدى الأستاذ يحيى حقى فى بداية الخمسينيات - بعد ثورة ١٩٥٢ - وحيث نقل أيضاً نجيب محفوظ وعملا معا فى غرفة واحدة . كما كان باكثير أول أديب يحصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة عام ١٩٦١ لمدة سنـــتين ألـــف فيهما " ملحمة عمر " ، وهى مسرحية طويلة تقع فى عشرين فصلا محـــورها عـمـــر ابن الخطاب ، لو مثلت لاستغرقت حوالى ثمانى ساعات . وكان أمل باكثير أن تمثل فى عدة حلقات وعدة حفلات ، لكنها طبعت فقط فى عدة مجلدات . ويرى عباس خضر - عن حق - أن المسرحية شئ والملحمة شئ ، فالملحمة شعر وهذه نثر ، ولا يكفى طولها لكى توصف بالملحمة ، والأدق أن باكثير وضع التاريخ هنا فى صياغة مسرحية (هؤلاء عرفتهم ، ص ١٤٤) .

بعد أن كتب باكثير مسرحيته « إخناتون ونفرتيتى » واصل كتاباته المسرحية التراجيدية التاريخية مثل « الفرعون الموعود « و « سر الحاكم بأمر الله » ولم يبدأ كتابة الملـــهاة إلا بعد ذلك بسنوات حين أخذ يدرك الأخطار السياسية التى تهدد الأمة العربية ، فأخذ السخط يغلى فى نفسه على القوى الاستعمارية التى تتحكم فى مصائر

الشعوب العربية لاسيما بعد أن تأزمت مشكلة فلسطين . وكان باكثير يقول إنه اكتشف القدرة عنده على الفكاهة والسخرية لأول مرة عندما كتب تمثيلية من فصل واحد عن الرئيس الأمريكي السابق ترومان الذى تمت على يديه مأساة فلسطين ، وكان عنوانها " سأبقى فى البيت الأبيض " .

وشجعه نشر هذه التمثيلية ونجاحها على مواصلة هذا الاتجاه السياسى ، فكتب ما يزيد على سبعين تمثيلية عن مختلف القضايا العربية والإسلامية ، معظمها يفيض بالسخرية حين كان يتناول الشخصيات الاستعمارية من أمثال تشرشل وترومان والجنرال سمطس smuts حاكم جنوب أفريقيا وقتئذ ، وكذلك أعوان الاستعمار وأذنابه من حكام العرب وساستهم . وقد جمع باكثير بعض هذه التمثيليات فى كتابه " مسرح السياسة " .

ومن مسرحيات باكثير التى هاجم فيها الاحتلال البريطانى لمصر مسرحية " إمبراطورية فى المزاد " ، وكذلك مسرحية " مسمار جحا " ، ولعل هذه المسرحية من أنجح مسرحيات باكثير السياسية ، وهى ترمز إلى الاحتلال البريطانى الذى أعطى الاستقلال الشكلى لمصر ، وجعل يتذرع للتدخل فى شئونها كما يتذرع بائع فى المسرحية للدخول لرؤية مسماره الذى اشترط أن يبقى مثبتا فى مكانه وأن يدخل كلما أراد ليتحقق من وجوده ، ويلاحظ أن لهذه المسرحية خطين أساسيين :

أولهما ذلك الخط السياسى الذى يتمثل فى الصراع بين جحا والحاكم الدخيل حتى ينتهى بثورة الشعب على الدخيل وتحرير البلاد من نيره ، أما الخط الثانى فهو الخط الاجتماعى المتمثل فى الصراع بين مثالية جحا وزوجته أم الغصن فى ماديتها الصارخة ، ويتركز بصفة خاصة حول تزويج ابنتهما ميمونة ، فجحا يريد تزويج ابنتهما من ابن أخيه الفلاح حماد حتى بعد أن تحسنت حال جحا وارتفع مقامه فأصبح قاضى قضاة البلاد ، بينما تصر أم الغصن على تزويج ابنتها لشاب من الأغنياء ، وقد انتصر رأى جحا فى النهاية ، فتزوجت ميمونة من حماد ، وبينما ينتهى الخط الأول السياسى فى المشهد قبل الأخير ، ينتهى الخط الثانى الاجتماعى فى المشهد الأخير .

وفى عام ١٩٤٤ كتب باكثيرأول مسرحية طويلة له عن قضية فلسطين ، أى قبل نكبة فلسطين بحوالى أربعة أعوام ، وكان قد قرأ فيما قرأه أن الزعيم الصهيونى جابوتنسكى خطب مرة فى مجلس العموم البريطانى فضرب المنضدة بيده وهو يقول : أعطونا رطل اللحم لن ننزل أبدا عن رطل اللحم ، مشيراً بذلك إلى الوطن القومى الذى تضمنه وعد بلفور .

فاستحضر باكثير فى ذهنه رواية " تاجر البندقية " لشيكسبير ، وأعاد قراءتها حيث لمح الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ومالبث أن وضع تصميم المسرحية ثم أخذ فى كتابة " شايلوك الجديد " Shylock التى تنبأ فيها بنكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية .

من مسرحياته السياسية الأخرى التى تهاجم دولة إسرائيل مسرحية " شعب الله المختار " ومسرحية " إله إسرائيل " ، كما هاجم الشيوعية فى مسرحية "حبل الغسيل".

ويعلن باكثير فى كتابه " فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية " أنه لم يكن ميالا إلى كتابة المسرحيات الاجتماعية ، ولعله لم يكتب غير ثلاث مسرحيات من هذا النوع هى " الدكتور حازم " و " الدنيا فوضى " وأخيراً " جلفدان هانم " وهى آخر ما كتب فى حياته .

لكن باكثير أُغرم بالموضوعات الأسطورية لأن الأساطير فى رأيه أغنى من التاريخ وأرحب وأكثر انطلاقا من القيود الزمنية والظروف المحلية ، كما أن من أسباب تفضيل باكثير الموضوعات الأسطورية مشكلة الازدواج اللغوى التى يشكو منها الأدباء ، وهو يعترف بأن من أسباب غرامه بالتاريخ والأسطورة هــو التهرب مــن مواجهة هذه المشكلة ، وإن كان قد حاول مع المحاولين أن يجد لها حلا وسطا باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب ، لكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها ، مع استعمال الكلمات الدارجة التى لها أصل فى اللغة وإيثارها على مرادفاتها التى لاتستعملها العامة (محاضرات فى فن المسرحية ، ص ٢٧) .

ويمكن اعتبار مسرحية " سر شهر زاد "من المسرحيات الأسطورية الاجتماعية معا لأنها وإن اعتمدت على قصة من قصص الأدب الشعبي ، إلا أن باكثير عالج فيها مشكلة المرأة ومكانتها من الرجل ، فباكثير يرى في هذه المسرحية أن شهريار كان كاذبا على نفسه وعلى الناس حين زعم أن زوجته خانته مع العبد ، والحقيقة أنه كان قد أسرف على نفسه في الخمر والنساء حتى أصابه العجز ، وقد كبر عليه أن يُصاب بهذه الأعراض وهو ما يزال في عنفوان شبابه ، فمرَّ بأزمة نفسية ، ولم تُدرك زوجته ذلك فدبرت مؤامرة تثير بها غيرته ، واتفقت مع قهرمان القصر أن يحضر لها عبداً خصياً ليضبطه زوجها الملك في مخدعها ، فإذا ثار أوضحت له الحقيقة ، غير أن القهرمان خانته شجاعته في اللحظة الأخيرة وأفضى للملك بسر المؤامرة ، وكان الملك يترقب وسيلة للتخلّص من زوجته حتى لا تفضحه ، فوجدها فرصة ليقتلها ويقتل العبد ويعلن خيانتها في ستر الحقيقة ، و كان هذا هو سر قتله كل عذراء يتزوجها ، لأنها تكشف عجزه وهو لايريد أن تفضحه ، حتى أقبلت شهر زاد فلم تُتح له فرصة الشعور بعجزه ولا اكتشافها هذا العجز ، إذ صرفته عن ذلك بقصصها المسلية ، حتى أعادت الثقة إليه وشفته من عجزه حتى أولدها ثلاثة أبناء وعفا عنها .

كذلك فقد كانت " مأساة أوديب " من بين مسرحيات باكثير التي استمدت موضوعها من الأساطير الإغريقية هذه المرة ، وقد حرص باكثير أن يجرد المسرحية مما اعتبره خرافة ، إذ جعل الكاهن الأكبر لوكياس يختلق نبوءاته ثم يعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره إلى أن تتحقق من بدايتها إلى نهايتها ، وتستمر أحداث قصة أوديب كما نعرفها ليست تحقيقا لنبوءة وحي إلهي كما في المسرحية الإغريقية ، بل نتيجة مؤامرة بشرية ، ومعنى هذا أن باكثير حوّل الصراع من صراع بين الإنسان وقوى أعلى منه إلى صراع بين الإنسان والإنسان فأفقدها الصراع بالمعنى الديني .

وتتردد في مسرحية " مأساة أوديب " لباكثير كثير من التعبيرات الإسلامية ، حتى ليخيل إلينا أن تريزياس ليس عرافا بل فقيها إسلاميا ، كما يرفض باكثير بوضوح

فكرة الإنسان المسيّر ، وهكذا غيَّر باكثير تماما من المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها مسرحية سوفوكليس بعد أن أقصى دور القوى العليا عنها .

ولقد ألقى على أحمد باكثير ضوءاً على مسرحيته " مأساة أوديب " فى محاضراته فى فن المسرحية من خلال تجاربه الشخصية ، فقال : إننا إذا تأملنا هذه المسرحية وجدنا لها دلالة تعكس واقعنا العربى – وعلى وجه الخصوص الفترة بين حرب فلسطين عام ١٩٤٨ والثورة المصرية عام ١٩٥٢ – بدقائقه وتفاصيله .

وإلى جانب اهتمام باكثير بالكتابة للمسرح فقد نشر خمـــس روايات أولها " سلامه القس " الذى اشتراها منه منتج سينمائى بعشرين جنيها ، وأُخرج الفيلم ومثَّلته أم كلثوم وغنت فيه ، ثم " سيرة شجاع " و " ليلة النهر " ، كذلك " وإسلاماه " التى صوَّر فيها الكفاح العربى الإسلامى ضد التتار ، و " والثائر " الأحمر حمدان قرمط " أو كما جاء على غلافها : قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية بالكوفة .

* * *

وبالرغم من أن باكثير قد حصل على بعض الجوائز مثل جائزة وزارة المعارف عام ١٩٤٩ عن مسرحيته " السلسلة والغفران " ، إلا أنه كان يحس أنه لم ينل ما كان يستحقه من تقدير على جهده الأدبى الذى بلغ حوالى ستين كتاباً ما بين مسرحيات وروايات ، مُثِّل بعضُها على خشبة المسرح وعُرض بعضها على شاشة السينما ، فحين أخرج زكى طليمات مسرحيته " الحاكم بأمر الله " ، ومثَّل يوسف وهبى البطل الأول فيها وهو الحاكم بأمر الله ، طغى اسم يوسف وهبى على كل شئ فيها بدءاً من الإعلانات فى الصحف وعلى الجدران التى كانت تمتلئ باسمه فى حروف كبيرة ، بينما لم يُكتب اسم على باكثير إلا بحروف صغيرة لايكاد يراها أحد .

ويروى عباس خضر أنه جاء ذات يوم رجل مسرحى يطلب من نجيب محفوظ أن يؤلف له مسرحية ، فاعتذر نجيب بأنه لايكتب مسرحيات لأن فنه الذى اقتصر عليه قلمه هو الرواية والقصة ، وأشار إلى الجالس معهما فى الحجرة " على أحمد باكثير " فهو

المختص بالمسرح ، لكن الرجل انصرف دون أن يكلم باكثير ، فلم يكن يريد إلا اسم نجيب محفوظ ، (هؤلاء عرفتهم ، ص ١٤٥) .

وقد توفى على أحمد باكثير فى شهر نوفمبر عام ١٩٦٩ عن تسعة وخمسين عاما دون أن ينجب ذُرية ، لكنه كان يرعى ابنتين من زوجته لم تعرفا أبداً سواه ، كما خلَّف وراءه ستين مؤلفا ما بين مسرحية وعمل روائى مستمد معظمها من التاريخين العربى والإسلامى ، فقد كانت العروبة والإسلام هما شغله الشاغل مضموناً ولغة بل هدفا وحياة .



عليّ شلش
مبدعاً

كالنسيم عاشَ كالنسيم رحل ، برغم أن هذا النسيم هبت عليه عواصف هوجاء كانت كفيلة أن تجتاحه وتدمره ، لكنه وقف أمامها صامداً ليصنع المعجزات الخاصة والعامة ، ذلك هو عليّ صلاح الدين محمد طاهر حمزة شلش ، المولود فى ١٢ مايو ١٩٣٥ بمدينة فارسكور بمحافظة دمياط بمصر . نشأ فى قرية خربتا بمحافظة البحيرة، إحدى محافظات دلتا النيل ، حيث موطن الأب الذى كان يمتلك مكتبة بها عدد كبير من كتب العلوم الإسلامية والتراث ، مما أتاح للصبى عليّ الاطلاع على كثير من هذه المؤلفات منذ فترة الصبا المبكر .

وقد بدأ عليّ شلش حياته الأدبية فى سن مبكرة بالإبداع الشعرى ، وذلك فى أعقاب نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ ، أى وهو مايزال فى الثالثة عشرة من عمره . غير أنه ما لبث أن هجر الشعر إلى القصة القصيرة والرواية ، والنقد والدراسة الأدبية والترجمة . وفى مطلع الخمسينيات انتقل مع الأسرة إلى الإسكندرية للإقامة بها ، غير أنه تركها – بعد وفاة والده – ليقيم فى القاهرة مع أسرته التى أصبح مسئولاً عنها ، وانقطع عن دراسته بكلية التجارة ليبحث عن عمل تقتات منه الأسرة حتى تخرج كل إخوته من الجامعة وتزوجت صغرى أخواته ، بعدها عاد إلى الدراسة .

وقد حصل عليّ شلش على دبلوم معهد السيناريو ، ثم ليسانس وماجستير ودكتوراه فى الإعلام من جامعة القاهرة . كما نال درجة الزمالة الفخرية من جامعة أيوا عام ١٩٧٦ .

وقد عمل عليّ شلش بالصحافة فى عدة صحف مصرية منها جريدة « المساء » ، ومجلة « كتابى » ، وجريدة « الطلبة العرب » ، ومجلات « بناء الوطن » ، و « الإذاعة والتليفزيون » وغيرها ، كما عمل فترة مديراً لتحرير مجلة « الكاتب » وساهم فى كثير

من البرامج الإذاعية والتليفزيونية مثل برامج : مع النقاد ، ومع الأدباء الشبان ، وقرأت لك ، وقصة قصيرة .

وقد كان موضوع اعتقال عليّ شلش ظلماً لمدة سنتين وثلاثة أشهر بدءاً من مارس ١٩٦٧ لا يقل أثراً في إبداعه الأدبي عن نشأته الريفية ، وعن تحمله مسئولية الأسرة بعد وفاة والده . ونعرف من قصته القصيرة الطويلة « عزيزتي الحقيقة » التي جعلها عنواناً لإحدى مجموعتي قصصه القصيرة أنه عاني في سجنه من التعذيب النفسي والجسدي ، ومع ذلك فقد استطاع بروح الفنان وما وُهب من قدرة على أن يحيي ما كان مفروضاً أن يميته ... استطاع وهو داخل المعتقل أن يكتب مجموعتيه القصصيتين : « حب على الطريقة القصصية » و « عزيزتي الحقيقة » ، كما ترجم كتاب « سبعة أدباء من إفريقيا » ، وأن يهرِّب هذه الأعمال إلى خارج المعتقل ، وأن ينشرها فيما بعد . وكانت قضيته قد عُرضت على محكمة أمن الدولة العليا فبرأته ، لكن بعد أن تركت هذه التجربة القاسية جروحها وندوبها في روحه الحساسة .

لهذا - وبعد اثنى عشر عاماً من هذه التجربة المريرة في حياته - أي في عام ١٩٧٩ - اختار لندن مكاناً لإقامته حتى عام وفاته ، وتزوج أمريكية ، وأنجب طفلتين هما سارة ودينا ، واستطاع أن يعيش متفرغاً للقراءة والكتابة بين القاهرة ولندن ، فهو لم يهجر وطنه بل ظل يعيش فيه فكراً ووجداناً ، وجعل من إقامته في لندن فرصة تتيح له الاطلاع في مكتباتها على ما لا يُتاح له الاطلاع عليه في القاهرة ، لا سيما مجموعة المخطوطات العربية المحفوظة في تلك المكتبات والتي بفضلها استطاع أن يقدم إلى العالم العربي الأعمال المجهولة لمجموعة من أبرز مفكرينا وأدبائنا مثل : جمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، ومصطفى لطفي المنفلوطي . كما أنه ظل مشرفاً على سلسلة « نقاد الأدب » التي أسسها ، والتي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وذلك حتى وفاته . كما كان حريصاً على مواصلة المساهمة في عديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات التي تُعقد على المستويات الدولية والعربية والمحلية حتى أن وفاته الفجائية كانت بالقاهرة في الثالث والعشرين من أكتوبر عام ١٩٩٣ .

وهو ما يزال فى أوج رجولته ونشاطه ، فلم يكن قد تجاوز الثامنة والخمسين إلا قليلاً ، وذلك فى آخر أيام انعقاد مهرجان الشعر الأول الذى عُقد بالقاهرة فى الفترة من ٢٠ : ٢٣ أكتوبر ١٩٩٣ ، وكانت وفاته بالغرفة التى كان ينزل فيها بالفندق الذى يقيم به وفود المدعوين من الخارج لهذا المهرجان . وليلة وفاته كنا – علِىّ شلش والأديب الصديق محمد الحديدى وأنا – قد سهرنا معاً بأحد نوادى مصر الجديدة سهرة أدبية ممتعة ، افترقنا بعدها على أن يكون لنا لقاء آخر بعد يومين ، لكن هذا اللقاء تأجل إلى موعد آخر ما يزال فى علم الغيب .

دليل آخر على أن علِىّ شلش لم يهجر مصر ومصر لم تهجره هو شهادة أصدقائه في لندن ومن بينهم الأديبان المعروفان ياسين رفاعية ومحمد على فرحات اللذان ذكرا أنه نقل تقاليد المقهى المصرى إلى العاصمة البريطانية ، فكانت له جلسة بعد ظهر كل يوم جمعة فى مقهى بشارع « بيزووتر » ، حيث يتحلق كتاب مصريون وعرب من أجيال وبيئات مختلفة حول طاولته ، يدور النقاش بينهم ، ولعلى شلش دور المعلِّق أو المصوِّب أو المنبِّه إلى قضية من القضايا .

وقد ترك لنا علِىّ شلش أكثر من خمسين كتاباً ما بين إبداع أدبى فى الرواية والقصة القصيرة وفى النقد : قصة وشعراً ، وفى الدراسات التى كان من محاورها : الأدب الإفريقى ، السينما ، الصحافة ، شخصيات أدبية مثل أحمد ضيف وأنور المعداوى ، وميخائيل نعيمه ، العقاد ، وطه حسين ، ونجيب محفوظ . إلى جانب ترجماته التى اختار معظم محاورها فى نفس الموضوعات التى دارت حولها دراساته الأدبية ، ولعلها كانت من بين مراجعه فأعجب بها وحرص على تقديمها لقراء العربية . كذلك له كتاب عنوانه « عندما يتحدث الأدباء » يتضمن مقابلات وأحاديث مع عدد من أدباء عصره. كما أن له كتاباً فى أدب الرحلات بعنوان «أمريكا : الحلم والواقع» ويذكر شقيقه الأديب عبد الرحمن شلش فى مقدمته للكتاب الذى جمع فيه بعض ما كتبه أصدقاؤه ومحبوه من الأدباء والصحفيين فى وداعه ، أنه ما تزال هناك مقالات أخرى

لم تجمع فى كتب تتناول أسفاره ومشاهداته وذكرياته فى بعض المدن التى قام برحلات إليها مثل لندن وباريس ومانيلا وغيرها .

ولقد لفت نظرى فى هذا الكتاب أنه يكاد يخلو من وقفة عند علىّ شلش المبدع ، بينما ركّز كل الذين تناولوا أعماله إلى علىّ شلش الباحث أو الدارس أو الناقد ، وأحياناً المترجم أيضاً . وربما كان ذلك راجعاً إلى أن أعمال علىّ شلش الإبداعية لم تتجاوز روايتين ومجموعتين قصصيتين نشر آخرهما عام ١٩٧٧ ، بينما اتصلت دراساته وأعماله النقدية وترجماته التى بلغ مجموعها حتى وفاته ستة وأربعين كتاباً . لكن هذه المقارنة لا تمنعنا من الاعتراف بأن هذا الجانب الإبداعى فى حياته الأدبية المبكرة كان له تأثيره على إنتاجه النقدى ، لأن كل من عانى التجربة الإبداعية أقدر على تفهم أعمال الآخرين الإبداعية ، حتى إنه ليمكن القول إن فى باطن كل ناقد بالفعل مبدعاً بالقوة . وها هو ذا علىّ شلش نفسه يعلن علاقة النقد بالإبداع فى مقدمة كتابه « قضايا ومسائل فى الأدب والفن » الذى نشره عام ١٩٧٢ قائلاً بأن النقد خلق وإبداع مثلما نعتبر الأدب أو الفن خلقاً وإبداعاً ، وأنهما وجهان لعملة واحدة .

و« ثمن الحرية » هى أول عمل إبداعى لعلىّ شلش ، بل أول ما نشره على الإطلاق . وقد كتب هذه الرواية استجابة لمسابقة كان قد أعلن عنها المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) عام ١٩٥٩ لكتابة رواية أو مسرحية عن حملة لويس التاسع ملك فرنسا على مصر – فى سلسلة الحروب الصليبية التى نشبت بين الغرب وشرقنا العربى فى العصور الوسطى – والتى هزم فيها المصريون جيشه ، وأسر فى معركة المنصورة عام ١٢٥٠ م / ٦٤٨ هـ

وهناك دائماً إغراء لمن يكتب روايات تتناول موضوعات البطولة الوطنية – لاسيما من كاتب يعلن أنها أولى محاولاته الروائية – أن ينزلق إلى خطيئة الأسلوب الخطابى . والخطابية فى مثل هذه الأعمال قد لا تأتى من الجمل الإنشائية والكلمات الحماسية ، فهذا ما يتنبه إليه أى أديب يعرف الأصول الأولية للعمل القصصى ، إنما هى تأتى

من تصوير فريق بالخير المطلق ، والفريق الآخر بالشر المطلق ، وبذلك نفتقد العنصر الإنسانى فى الفريقين على السواء ، وتصبح الشخصيات مسطحة ، مما يفقدها الصدق والإقناع الفنيين ، ولعل التزام علىّ شلش بالخطوط الرئيسية للأحداث التاريخية هو الذى أعانه على اتخاذ هذا الموقف . فقد صوَّر حماس المصريين فى الدفاع عن وطنهم واستعدادهم لبذل أرواحهم حتى إن بعضهم قدَّم حياته ، وبعضهم قدَّم عضواً من أعضاء جسده ، ، بعضهم فقدَ ثروته . لكنه ذكر خيانة البعض عندما دلَّ الجيش المحتل على مخاضة يخوضون منها القناة التى كانت تفصلهم عن مدينة المنصورة ، وما نتج عن هذه الخيانة من خسائر فى الأرواح والأموال . كذلك صوَّر المؤلف الفرنسيين فى صورة المعتدين المتهالكين على شهوة الجنس والمال ، لكنه حرص على أن يذكر ما ذكرته كتب التاريخ من رفض لويس التاسع وهو فى أسره هدية من سلطان مصر ، كما رفض دعوته للطعام معه ، وكذلك تسليمه بعض الحصون فى الأراضى المقدسة مقابل إطلاق سراحه . فهذه النظرة الإنسانية التى لا تجعل من العدو شراً خالصاً ولا من الصديق خيراً خالصاً هى التى تقنع القارىء بصدق العمل الفنى ، وبالتالى تقنعه بما يراه الكاتب من رجحان الشر فى جانب والخير فى جانب ، وإلا فإنه يرفض العمل أساساً .

كذلك حرص علىّ شلش على تقديم تفسير تنعكس فيه روح القرن العشرين خلال روايته للأحداث التى أدت إلى هزيمة لويس التاسع وأسره فى المنصورة منذُ أكثر من سبعة قرون . فقد حرص الكاتب على إبراز الفكرة التى تنتشر فى عصرنا وهى أن الشعوب هى التى تصنع تاريخها ، فالشعب المصرى – وليس حكامه المماليك المتنازعون – هم الذين انتزعوا النصر ودمرو الصليبيين الغزاة . كذلك حرص المؤلف على أن يوضح عناصر الوحدة التى صهرت الفواصل الجغرافية والدينية فى بوتقة واحدة لتحقيق النصر ، فشجاع الدين السورى يخطب فاطمة المصرية ابنة الشيخ محمد المناديلى صاحب المنسج فى دمياط، وشرف الدين بن الشيخ المناديلى تزوج من أخت

شجاع الدين . كما نلمس الحرص على التفرقة بين الغزاة الصليبيين وأقباط مصر الذين شاركوا فى مقاومة الغزو الصليبى، واستنكروا أن يكون هذا من الدين فى شيء، بل إن منهم من استُشهد فى هذه المعركة .

وإذا كان يمكن القول إن رواية « ثمن الحرية » عمل موضوعى خالص ، بمعنى أن الذات تكاد تُستبعد منه تماماً؛ فإن « عزف منفرد » الرواية الثانية والأخيرة لعلِىّ شلش على النقيض من ذلك تماماً ، بحيث يمكن القول إنها رواية تماسَّت مع السيرة الذاتية ، أو العكس سيرة ذاتية تماست مع القالب الروائى ، فالرواية مونولوج طويل - أو كما جاء عنوانها الرقيق « عزف منفرد » - متصل الأحداث ، ربما لم تتجاوز فيه الرحلة فى المكان الأربع والعشرين ساعة ، بينما تمتد الرحلة إلى الداخل حتى سنوات الطفولة ، مما يذكرنا بقصة « العودة إلى فونتا مارا » للكاتب الإيطالى « أجناسيوسيللونى » فابن الريف كان قد غادر قريته منذُ عشر سنوات ، ثم عاد إليها وقد ازدحم وجدانه بذكريات قريته مضافاً إليها ثقافة المدينة التى عاد منها ، ملاحظاً ومسجلاً ما وقع لقريته من تطور حرص الراوى ألا يضفى عليه لا صفة الخير ولا صفة الشر ، تاركاً لقارئه الإجابة على هذا التساؤل ، بل جاعلاً هذا التساؤل عسير الإجابة.

أول ما يلاحظه الراوى - ولا أقول يصدمه فهو يتقبل الوقائع بروح أقرب إلى الموضوعية وبلا دهشة وربما لأن لديه فكرة مسبقة عن الريف الذى نشأ فيه - أقول إن أول ما يلاحظه هو المقارنة بين إيقاع المدينة السريع وإيقاع ريفنا البطيء ، وكان وصوله فى القطار البطيء بدلا من السريع الذى فاته هو مدخله إلى هذا العالم الذى لا حرص فيه على الزمن ، وإن كان الراوى لا يتحمس لسرعة الإيقاع الذى تتميز به المدينة ، بل يكاد يسخر منه لأنها سرعة حتى فى أداء الصلاة كما هى فى تحرير الشيكات وتأليف الكتب .

العام ١٩٦٢، والشهر يناير وما يتميز به من برودة ، والساعة الثانيةَ عشرَة ظهراً. والراوى ينتقل بنا طوال روايته ما بين عالميه الخارجى والداخلى ، فهو يقدم لنا حركته

فى العالم الخارجى التى تمثل حاضره وحركته فى المكان ، ثم يعود بنا إلى عالمه الداخلى الذى يمثل لنا ذكرياته وماضيه ، فنحن فى مقارنة مستمرة بين الحاضر والماضى .

الراوى فى السابعة والعشرين والمؤلف فى السابعة والعشرين فهما يتوحدان ، من هنا تتسلل السيرة الذاتية إلى العمل الروائى ويلتقيان فى أكثر من تماس . الراوى فى قلبه قصة حب ، وفى جيبه مفكرة صغيرة يكتب فيها الشعر وإن كان عمله صحفياً. فى العام الماضى مات أبوه ، وقد أتى يومها راوينا إلى القرية لحضور جنازة والده وإن كان قد وصل بعد أن تمت طقوس الدفن ، لكنه وبسبب الظروف التى أحاطت بتلك الزيارة المفاجئة العاجلة فكأنه لم يَرَ القرية ، ولما كان والده قد ترك له قطعة أرض فقد أقبل اليوم لبيعها . لكن هناك حالة واحدة تضطر أعمامه – الذين يزرعون هذه الأرض – إلى بيعها : هو زواجه . غير أنه يتحرج من ذِكر حبيبته زاهية فيكذب عندما يسألونه قائلاً إنه لا يعتزم الزواج . ولا يستطيع التراجع عما قال ، فيعود من حيث أتى دون أن يحقق هدفه .

ولغة الرواية أقرب إلى اللغة السينمائية حيث اللقطات المتتابعة ، وتداخل الماضى والحاضر ، وانعكاس ذلك كله على الحالة النفسية ، حتى إن البطل يعلن فى نهاية مونولوجه قائلاً : كانت ذاكرتى هى الشخصية الرئيسية فى يومى وليلتى الماضية . فالصورة هى المفرد الأساسى فى لغة هذا العمل القصصى : فجأة نبح كلب وطارت دجاجة وانفتحت بوابة البيت ودخل .. نعم .. هو .. سمير (علِىّ شلش ، الأعمال الكاملة ، عزف منفرد ، *الهيئة المصرية العامة للكتاب* ، ١٩٩٤ ، ص ١٨١) . ويتحدث عن أبيه فيقول : كان المال يجرى فى يديه أسرع من سيارته ، ومن هذا القطار (قطار الدلتا) على الأقل . وفى غمضة عين طار أبى بالمال فى بورصة عقود القطن ، ثم هبط وحده بغير مال . وبقى على الأرض مكسور الجناح حتى مات . (المرجع السابق ، ص ١٤٤) .

أما الحوار فهو جمل قصيرة متلاحقة ، كأنها طلقات سريعة . فهو عندما يعود بذاكرته إلى حبيبته زاهية يتذكر حواراً معها :

- ماذا ستفعل بثمن الأرض ؟

- خمني .

- نصعد إلى القمر .

- ثم ننزل إلى الأرض .

- بعد أن ينتهي ثمن الأرض .. ها .. ها .. ها .

- لن ينتهي أي شيء ، سنظل على الأرض ليظللنا القمر .. يبدو أنني سأكتب قصيدة ..

- لا تَنْسَ سلامي إلى عمتك .

- حتى لو كانت لا تعرفك ؟

- عَرِّفها .

- ليس الآن .

- حتى لو جئت معك ؟

- ليتك تفعلين .

- وماذا تقول لهم عني ؟

- أقول حبيبتي (المرجع السابق ص ١٤٦) .

★ ★ ★

وسنجد في مجموعتيه القصصيتين اللتين كتبهما عليّ شلش في فترة تالية وفي ظروف مختلفة تماماً ، ما استوحاه من هذه الرواية ، سواء في الشكل من ناحية

طابع الاعتراف والسيرة الذاتية واستخدام ضمير المتكلم تحقيقاً لذلك ، لاسيما في قصته القصيرة الطويلة « عزيزتي الحقيقة » التي جعلها عنواناً لإحدى المجموعتين ، حتى إن بطلها أو كاتبها يوقع في نهاية رسالته بالحرفين : ص. ع. ، وهما الحرفان الأولان من صلاح حمزه بطل روايته «عزف منفرد» (ويلاحظ أن « صلاح حمزة » هما اسما والد وجد علي شلش - راجع مقدمة هذه الدراسة) . أو من ناحية الموضوع على نحو ما نجد في قصتي « صندوق جدتي » و « الدكتور الألماني » من نفس المجموعة . أو من حيث الشخصيات حيث إن معظمها على نحو ما جاء في قصة « مراهقة » من مجموعة « حب على الطريقة القصصية » : شاب لم يتجاوز بعد سِنّ الزواج التقليدية توفي والده ، نجد هذا البطل في رواية « عزف منفرد » وقصة « عزيزتي الحقيقة » وعديد من القصص القصيرة الأخرى . لهذا فلا عجب أن تدور علاقات هذا البطل في محاور ثلاثة رئيسية : حب رومانسيّ ، أو ما هو ضده أي علاقة جنسية عابرة مع إحدى فتيات الليل ، أو خطوبة أي علاقة اجتماعية رسمية تمهد لما بعدها . كذلك من الشخصيات المشتركة شخصية الأم ، فهي في «عزف منفرد» تلك الأم المصرية التي تعيش دائماً في قلق على ابنها ، فتتابعه دائماً بلا الناهية (المرجع السابق ص ١٩٦) : لا تفعل هذا ، لا تذهب إلى هناك وإلا خطفوك ، لا تأكل من هذا الطعام .. نجدها تُبعث من جديد في قصة « أم وكعك وسهر » من مجموعة « عزيزتي الحقيقة » إنها ما تزال أم هذا الشاب الذي أصبح مسئولاً عنها وعن الأسرة بعد وفاة أبيه ، وهو يعلن ذلك صراحة بقوله : حقاً إنني أكبر أولادها ، وفي سن الزواج أيضاً ، لكنني اعتبرت نفسي متزوجاً بعد وفاة والدي (المرجع السابق ص ٢٩٦) . في هذه القصة الرائعة تسهر الأم لعمل كعك العيد حرصاً منها على إسعاد أبنائها بهذه المناسبة .

والراوي أحياناً ما يكون بطل القصة على نحو ما في رواية «عزف منفرد» وقصة « عزيزتي الحقيقة » ، وأحياناً ما يكون شخصية ثانوية مشاركاً في الأحداث ، وأحياناً الثالثة يكون مجرد شاهد على الأحداث .

أما الأسلوب فهو دائماً واضح سلس ، لم يشذ عن ذلك إلا في قليل جداً من القصص مثل قصة « طفلة » من مجموعة « حب على الطريقة القصصية » وقصة

«الحرب» من مجموعة « عزيزتى الحقيقة » حيث أُسقطت حروف العطف وأسماء الوصل، وأصبحت الجمل قصيرة متتابعة .

كذلك فإن التنقل بين الزمنين الحاضر والماضى ، هو طابع يكاد يكون عاماً فى قصص علِىّ شلش ، الحاضر يمثل المكان والماضى يمثل الذكريات .



ولعل قصة « عزيزتى الحقيقة » هى درة قصصه القصيرة ، ويمكن اعتبارها جزءاً ثانياً لسيرته الذاتية الروائية التى بدأها فى عزفه المنفرد . وإذا كان مسرح أحداث « عزف منفرد » هو القرية ، فإننا ننتقل فى « عزيزتى الحقيقة » ليكون مسرح الأحداث هو السجن . وهو مسرح لم يأت من فراغ بل من تجربة أليمة قاسية عاشها علِىّ شلش، لكنه استطاع بما أوتى من مقاومة وصبر وجَلَد أن يستثمرها فى عمل من أبدع أعماله ، ويزداد إعجابنا حين نعرف أنه كتبها وهو فى السجن مما يعنى أنه استطاع أن يحتشد لها فى سبيل أن يُخرج لنا عمله الشجاع فى هذا الشكل الأدبى الناضج ، ويقول « الحقيقة » رغم ما يحيط به من ظروف تريده أن يعلن حقيقة أخرى .

ونحن نعرف من مقال لخيرى شلبى نشره فى مجلة الإذاعة والتليفزيون بمناسبة وفاة علِىّ شلش أنه سُمح له فى الفترة الأخيرة من اعتقاله أن يمارس عمله الثقافى للإنفاق على أسرته ، فقام باقتطاع ركن ضئيل من زنزانته فصله عنها بستارة كالحة ، وجىء له بمنضدة قصيرة القامة ، وأباجورة ، وراح يسهر الليل كله - بينما الجميع نيام - ليكتب ويترجم ، وقد حفل هذا الركن الحميم برزم الورق والأقلام والقواميس . فقد ترجم أيضاً فى المعتقل أول كتبه المترجمة « سبعة أدباء من إفريقيا » لجيرالدمور .

والمفارقة التى وضع علِىّ شلش يده أو قلمه عليها فى قصته « عزيزتى الحقيقة » أن الآخرين يطلبون حقيقة غير الحقيقة التى لا يعرف هو غيرها ، مما يذكرنا بقصص ومسرحيات الأديب الإيطالى لويچى بيراندلوّ . والطريف فى القصة أن البطل اضُطر أن يستخدم مواهبه وخبراته الإبداعية فى تلفيق قصة متكاملة - فهكذا تبدو الحقيقة -

لأنهم إذا اكتشفوا تناقضها أدركوا تلفيقها ليبدأ التعذيب من حيث انتهى سعياً من جديد وراء ضحية اسمها الحقيقة . يقول الراوى « أجهدت ذكائى وثقافتى وخبرتى القصصية حتى أخرجت لهم قصة تحتمل التصديق » (المرجع السابق ص ٣٩٠) .

ثم يدين هؤلاء الذين يتوهمون أنهم بوسائلهم هذه يستخرجون الحقيقة فلا يستخرجون إلا عكسها ، ويتهمهم بالعجز والذعر قائلاً : ها هم يتنكرون لما أتاحه لهم العلم والتقدم ويكتفون بأقدم وسيلة عرفها الإنسان لإظهارها (أى الحقيقة) والتحرى عنك . ويقارن نفسه بجاليليو الذى وجد نفسه ذات يوم فى موقف مشابه ، لأن جاليليو لم يكن فى شجاعة سقراط فقد أنكر أمام قضاته الحقيقة التى عرفها ، غير أنه بعد أن غادر القاعة همس لتلميذه : لكن الأرض تدور . كذلك فعل بطلنا ، فحين عاودوا سؤاله اعترف بأنه لفق قصة المؤامرة اتقاء للضرب والتعذيب وأن الحقيقة « فى الإقرار الأول الذى كتبته قبل أن تجيئوا بى إلى هنا » . ويحرص علىّ شلش أن يسجل هذه المقارنة الأخرى على لسان الراوى حين يقول : إنهم يعرفون أننى مناصر للنظام (المرجع السابق ص ٣٩٦) . وحين لا يعرف نظام من الأنظمة أنصاره من أعدائه فقد نخرت فيه سوسة الانهيار . أما المفارقة الثالثة فى ضفيرة لامعقولية الحدث كله أن الراوى يعلن فى نهاية رسالته أن الشخص العربى المتهم بالخيانة والتجسس ، وبأن صلة بطلنا التآمرية به هى سبب اعتقاله وتعذيبه ، « هذا الرجل اللغز حى يُرزق ، يذهب إلى مكتبه كل صباح ، كأن شيئاً لم يكن ، وكأننا جميعاً جئنا لحساب رجل آخر سواه . (المرجع السابع ، ص ٣٩٨) .

فبطلنا هنا إذن هو البطل الضد ، أى ليس ذلك البطل العملاق الذى يتحمل العذاب ويصمد فى سبيل مبادئه ، فهو لم تكن له أصلا قضية يكافح فى سبيلها واعُتقل بسببها ، بل هو إنسان عادى لا يتحمل التعذيب فى سبيل شىء لم يقترفه فنسمعه يقول للحقيقة « لعلك – وهذا هو الأهم – تسحبين منى الترخيص الذى منحتنى إياه للاتصال بك حتى أريح وأستريح » .

وكان علِيّ شلش قد عرض لتعذيب الشيخ المناديلى صاحب ورشة النسيج على يد الفرنسيين الذين كانوا قد احتلوا رشيد وأخذوا الشيخ رهينة ، فتعرض للإهانة والركل. كان ذلك فى رواية « ثمن الحرية » التى كتبها عام ١٩٥٩ ، وبعدها بعشر سنوات تقريباً فى عام ١٩٦٨ يكتب عن تعذيب بطل آخر ، لكن بعد أن كان الكاتب قد مَرّ هو نفسه بالتجربة نفسها ، فلم تَعد مجرد إشارة عابرة كما كانت فى رواية ثمن الحرية ، بل أصبحت محور القصة كلها ، وازدادت المسافة قرباً بينها وبين وجدان القارىء ، ربما بسبب المعاصرة ، وربما بسبب ثرائها بالتفاصيل الدقيقة ، وبهذه التساؤلات التى تثيرها وتترك للقارىء الإجابة عليها .

وفيما عدا رواية « ثمن الحرية » التى تتمحور حول ما عُرف فى التاريخ باسم معركة المنصورة ، فإن قصص علِيّ شلش تخلو من العنف الذى يبلغ حد سَفك الدماء . ولعل أقصى وأقسى عنف هو الذى واجهه بطل « عزيزتى الحقيقة » ، ومع ذلك فإن قارئها يشعر أنه حتى هذه القصة - إذا صح القول - تسيطر على أعصابها ، أى أن الراوى رغم أنه يقص قصته إلا أنه كأنما يرويها عن شخص آخر . ولا عجب فقد عاش علِيّ شلش كالنسيم ، وكان رحيله أيضاً كالنسيم ، محققاً بذلك ما قاله على لسان أحد أبطال قصصه : الشىء الوحيد المضمون فى هذه الحياة هو الموت (الأعمال الكاملة ، جزء ١ ، ص ٤٦٢) .

محمد أبو المعاطى أبو النجا
وجدلية ثنائياته القصصية

ولد محمد أبو المعاطى أبو النجا عام ١٩٢١ ، وتخرج فى كلية دار العلوم عام ١٩٥٦ ، ثم عمل بالتدريس لمدة أربع سنوات ، ثم محرراً بمجمع اللغة العربية حتى وصل إلى درجة رئيس تحرير لمدة ١٣ عاماً ، بعدها سافر إلى الكويت ليعمل فترة بالهيئة العامة للتعليم التطبيقى والتدريب ، وأخيراً انتقل للعمل محرراً بمجلة العربى ومسئولاً عن القسم الأدبى بها ، ومشرفا على مجلة العربى الصغير .

ويعتبر أبو المعاطى أبو النجا من الجيل الذى نطلق عليه جيل الستينيات ، فقد نشر أول مجموعة قصصية له " فتاة فى المدينة " عام ١٩٦٠ ، ثم تلتها مجموعتاه " الابتسامة الغامضة " عام ١٩٦٣ ، فالناس والحب " عام ١٩٦٦ ، فرواية " العودة من المنفى " عن حياة عبد الله النديم عام ١٩٦٩ ، ثم توالى نشر إنتاجه الأدبى فنشر " الوهم والحقيقة " عام ١٩٧٤ ، " ومهمة غير عادية " عام ١٩٨٠ ، والزعيم " عام ١٩٨١ ، " فالجميع يربحون الجائزة " عام ١٩٨٤ ، أى أنه نشر حتى الآن سبع مجموعات قصصية بالإضافة إلى روايته " العودة من المنفى " السابق ذكرها والتى نال عنها جائزة الدولة التشجيعية فى الرواية عام ١٩٧٢ ، كما نشر رواية " ضد مجهول " عام ١٩٧٥ ، كذلك جمع بعضاً من دراساته النقدية ونشرها عام ١٩٨٦ بعنوان " قراءة فى الرواية العربية " .

ولعل الموضوعين الرئيسيين الذين يتمحور حولهما أدب محمد أبو المعاطى أبو النجا هما علاقة الفرد بالمجموع ، والظل الرهيف الذى يفصل بين الوهم والحقيقة . أزعم أن هذين المحورين هما المفتاحان لاكتشاف العالم القصصى عند أبو المعاطى أو النجا ، قصة قصيرة أو رواية طويلة . وسنتناول هنا مجموعتى " الابتسامة الغامضة " " و الوهم والحقيقة " كمثالين للقصص التى تدور حول هذين المحورين ، فقصة " الابتسامة الغامضة " التى جعلها أبو المعاطى عنواناً لمجموعته الثانية قصة مدرس اسمه صابر – وللاسم دلالته هنا – ما أن يدخل الفصل حتى تنتقل الابتسامة

من وجه إلى آخر ، وما يلبث الفصل أن يتحول إلى وجه كبير تختلج ملامحه بتلك الابتسامة الغامضة ، ورغم محاولات صابر أفندى المختلفة للتغلب على هذه الابتسامة فقد باءت جميعها بالفشل ، حتى أحس فى النهاية أن وجوده مع تلك الابتسامة مستحيل ، وهكذا لا ننتهى من قراءة القصة حتى نحس عجز الفرد . فى مواجهة المجموع ، مهما كانت قوة هذا الفرد . فصابر أفندى يتمتع بما للمدرس من سلطات ، وهو مدرس مخلص نشط دقيق فى عمله له مثله التربوية ، كان فصله نموذجاً فى كل شىء حتى طغت أخيراً هذه الابتسامة الغامضة على سطح الفصل الساكن فأشاعت الاضطراب فى حياته . ورغم أنه استخدم لباقته حينا وسلطاته حيناً للقضاء على تلك الابتسامة ، إلا أنه عجز كفرد أمام الطالبات كمجموع .

وفى قصة " الأسلاك الشائكة " نجد الأحداث تقع فى مدرسة للبنات مرة أخرى ، وناظرتها تذكرنا - إلى حد ما - بصابر أفندى ، فهى لاتتسامح فى أى خطأ أو تقصير من الطالبات أو المدرسات أو المدرسين وقد أقامت الأسلاك الشائكة بين فناء مدرستها ومدرسة الأطفال المقابلة ، على أثر قصة عاطفية بين تلميذة فى مدرستها ومدرس بمدرسة الأطفال . والقصة ليست إلا قصة المجموع الذى يلغى هذه الأسلاك الشائكة . فقد دخلت التلميذات صباح أول يوم من أيام الامتحان النهائى فوجدن الفناء المجاور مليئاً بشبان فى مثل عمرهن يتأهبون مثلهن للامتحان ، ورغم محاولات الناظرة المختلفة والتجائها إلى الحيلة حيناً والسلطة حيناً فإنها انهزمت فى النهاية - مثلما انهزم صابر أفندى قبلها - وتغلبت طبيعة المجموع على ما للفرد من سلطات ، فكانت المنطقة الحرام بين المدرستين تختفى شيئاً فشيئاً ، كانت رقصة المد والجزر بين الطلبة والطالبات تصل إلى أقصى مدى يمكن أن تصل إليه .

ولئن كان المجموع فى قصة " الابتسامة الغامضة " يحاول أن ينتقم من ممارسة الفرد سلطاته عليه ، ولئن كان المجموع فى قصة " الأسلاك الشائكة " يتحدى الفرد حين يمارس سلطاته ليصنع حاجزاً بينه وبين رغباته الطبيعية ، فإن المجموع فى قصة "سحابة الغبار " لم يستطع التغلب على الفرد . إنها قصة مجنونة تحمل طفلها فى الشوارع المزدحمة تطاردها جموع الناس ، لكنها تستطيع أن تفلت منهم ، وهم

يحاولون عبثاً - بالحيلة أحياناً وبالعنف أحياناً أخرى - أن يأخذوا طفلها خوفاً عليه منها . لقد كانت هنا غريزة الفرد أقوى من إرادة الجماهير .

وفى قصة " السباق " - وهى تذكرنا بقصة الطابور فى المجموعة الأولى للمؤلف من حيث تتبع مختلف التفاصيل الدقيقة الداخلية والخارجية - نعثر لأول مرة على هذا التفاعل الحى بين الفرد والمجموع . فالسباح الذى يسبح فى مقدمة المتسابقين تحييه الجماهير من على الشاطىء فيتلاشى فى أعماقه ذلك الشعور بأنه وحيد ، لهذا يحرص على ألا يسبح فى منتصف النهر لئلا يبتعد عن الشريط البشرى الذى يشعر كأنه يشده إلى الأمام بقوى غير منظورة ، وهو يدرك أن البطل يختلف عن المجموع ، لكن هذا المجموع هو نفسه الذى يرغمه على أن يكون بطلاً ، هو الذى يقوده الآن فى هذا الطريق الرهيب . كانت تقتله لامبالاة الناس والآن يقتله اهتمامهم الآن المجموع هنا مايزال يطارد الفرد ، لكنها ليست مطاردة الطالبات بابتسامتهن لصابر أفندى ، ولا مطاردة الجماهير لمجنونة كى تسلبها طفلها ، بل هى مطاردة تصنع منه بطلاً ، وهذا يضعه فى موضع المسئولية أمامهم ، لهذا عندما انتهى السباق بفوز السباح عبر لنا المؤلف فى نهاية قصته عن هذا التفاعل بين بطله وجماهيره بقوله إنه كان يشعر نحوهم فى لحظة واحدة بحب كبير وبقدر هائل من السخط .

أما فى قصص " حادثة الوابور " و " قرية أم محمد " و " الرحيل " فتتحول علاقة الفرد بالمجموع إلى مأساة ، ونلاحظ هنا أن هذا التحول فى العلاقة لايتم إلا عندما توجه الجماهير فئة ذات مصالح ضد فرد من الفئة المعدَمة ، فهى تستفيد منه طالما هو قادر على إفادتها ، فإذا استنفدت أغراضها منه لفظته بل ساهمت فى القضاء عليه .

والظاهرة التى تلفت النظر أن أبو المعاطى أبو النجا يعرف كيف يعبر فى قصصه عن المجموع فى حركتها . فهو يرى الجموع التى كانت تطارد المجنونة وطفلها فى الشوارع من خلال سحابة الغبار ، ويصف تلك الجموع حيناً آخر بأنها كالدائرة : كانت الدائرة هى التى تتكلم ، وكانت الدائرة . هى التى مدت عشرات الأيدى تنوش الطفل من كل ناحية وتجذبه .

وفى قصة " الأسلاك الشائكة " يصف تجمع الشبان على حافة فناء مدرسة البنات بأنهم كانوا يصنعون بطول الفناء شاطئاً بشرياً ، أما حركة البنات فقد بدت كما لو كانت تخضع لقانون المد والجزر تجاه هذا الشاطىء البشرى الصلب .

أما فى قصة " السباق ؛ فقد كان وصف الجماهير - من خلال مشاعر السباح - مليئاً بالحب مشويا بقليل من السخط .

فالمجموعة القصصية " ابتسامة غامضة " تقدم لنارؤية مؤلفها فى العلاقة بين الفرد ومجتمعه وأنها ليست علاقة واحدة متكررة ، ذات نمط واحد ، بل هى علاقة حية تختلف باختلاف العوامل والظروف ، وقد تكون علاقة هدامة ، كما قد تكون علاقة هادفة بناءه .

* * *

بعد عشر سنوات من مجموعته الثانية " الابتسامة الغامضة " نشر أبو المعاطى أبو النجا مجموعته القصصية الثالثة " الوهم والحقيقة " عام ١٩٧٤ ، وهى مجموعة تدل على تطور فن القصة القصيرة لديه ، فبعد أن كان شغله الشاغل علاقة الفرد بالمجموع أصبح ما يؤرقة فى مجموعته القصصية " الوهم والحقيقة " هو هذا الظل الرهيف الذى يفرق بين الوهم والحقيقة . فالقصة تلو القصة تلقى علينا هذا اللغز تطلب منا حله : هل هناك وهم وهل هناك حقيقة ؟ وهكذا أصبح بطل الوهم والحقيقة أكثر انطواء على نفسة وأكثر انشغالاً بقضايا ميتافيزقية بعد أن كان أبطال المجموعتين السابقتين الأوليين " فتاة فى المدينة " و " الابتسامة الغامضة " أكثر انشغالاً بقضايا اجتماعية . إن الفرد الذى كان فى مواجهة المجموع فى المجموعتين السابقتين يتحداه حيناً ويخضع له حيناً ، نجده فى مجموعتنا الحالية يدع المجموع ويعكف على ذاته باحثاً عن ظلال المعانى الفلسفية ، لعل هذا التحول كان أثراً من آثار صدمة هزيمة ١٩٦٧ ، حيث اختلطت الأمور وانكسرت الأحلام .

ففى القصة الأولى " الوهم والحقيقه " يعلن الزوج أنه لاحظ أن زوجته تحب ، ونحن لانعرف حتى نهاية القصة إن كان ما يلاحظه الزوج مجرد وهم فى خياله أم حقيقة موضوعية ، لأنه - كما يقول - كلما حاول أن يمسك الحقيقة فإنها تفلت من

أصابعه كالشعاع . ولما كان البحث عن هذا الظل الشفاف بين الوهم والحقيقة مضنياً جنونياً، فإن الزوج يدفع عن نفسه تهمة الجنون الذى قد يَصُمُهُ به القارىء .

وفى القصة التالية " مقهى الفردوس " نجد أن بطل القصة ينتظر صديقه فى مقهى الفردوس فى محاولة للهرب معا لسبب ما . البطل يتوهم أن هناك من يعرف ما انتوى عليه، لكنه لايتأكد – ولا نتأكد نحن القراء – من ذلك أبداً . صديقه عزيز قال له « كرة القدم هى المعركة الوحيدة التى تخوضها وأنت تعرف بوضوح الذى معك والذين ضدك . كل شىء أمام عينيك ، كل شىء واضح ذلك الوضوح النادر الذى لا وجود له فى غير الملعب . الجيد والردىء .... الصواب والخطأ ... ومهما يكن دور المصادفة فالردىء لايغلب مرتين . وعندما انتظر صديق عزيز دون أن يحضر اجتذبته أقرب ثغرة فى الحلقة – تلك الحلقة التى يعتقد أنهم يضربون بها حوله حصاراً – وفوجىء بأن أحداً لايعيره أقل التفات ، لكنه اكتشف أنه نسى حقيبته . فأسرع غريب الذى كان يجلس معه على المقهى ينبهه إلى ذلك ، فمد يده وأخذ الحقيبة دون أن ينطق بكلمة ، وخيل إليه أنها أثقل مما كانت ولكنه كان منهاراً ، ربما كان هذا هو السبب . كان يدرك أن صمته وكلامه سواء فى القدرة على فضح أمره .. ربما يعرفون كل شىء وربما لايعرفون شيئا " وعندما ترك غريب وعاد إلى المقهى ظن أنه تخلص من هذه المشاعر المتناقضة ، لكنه حين سار بحقيبته قليلاً استوقفه فلاح شاب يسأل عن هويته ، ففتح له الحقيبة ليثبت له أن ليس بها إلا ثياب مثل ثيابه ، لكنه بدلاً من ذلك يفاجأ بجثة عزيز فيها .

وهكذا فإننا لاندرى أين الوهم وأين الحقيقة ، وما حسبناه وهما فى البداية أصبح كأنه الحقيقة فى النهاية ، لهذا أكثر استخدام اللفظ وضده : الجيد والردىء ، الصواب والخطأ ، الحرية والنظام ، ربما يعرفون كل شىء وربما لايعرفون شيئاً .. إلخ .

وقصة " الصواب والخطأ " هى قصة الملك رادا الذى يعقد كل خمسة أعوام امتحاناً عسيراً يبيح لمن شاء من رعيته الدخول فيه ، " ولم يكن هذا الامتحان سوى مسألة حساب يحتاج حلها إلى درجة عالية من الذكاء والمهارة ... ولما كان الملك

لايحتاج فقط إلى أناس ذوى ذكاء رفيع بل ذوى ضمائر أيضاً فقد كان يضمِّن امتحانه ذاك وسيلة فعالة لاختبار الضمير ، ذلك أنه كان يضع نتيجة الحل الصحيح للمسألة فى آخر صفحة فى كراس الإجابة ليكون بمقدور كل ممتحن أن يقارن بين نتيجة حله والنتيجة الصحيحة فور انتهائه من الحل ثم يتضح فى النهاية أن كلمتى الصواب والخطأ لاتعنيان شيئاً وأن مسألة الامتحان لم تكن إلا لعبة لإرضاء الناس ، ما دام الناس لفرط بلاهتهم يؤمنون بأن هناك مقاييس مسبقة للصواب والخطأ ، ولفرط عجزهم يريدون أن يطمئنوا إلى أن حكامهم قادرون على تمييز تلك المقاييس .

وبالرغم من أن أحد الوزراء الذين اجتازوا هذا الامتحان قد استطاع أن يتصرف تصرفاً حسناً يدفع به شر إحدى الدول المجاورة ، إلا أن الملك أثار شكه فيما إذا كان تصرفه خطأ أم صواباً ، لأنه لايجد معنى لهاتين الكلمتين ، والعبرة المؤقتة بنجاح رأية ، فقد يولد فى الدولة المجاورة جيل جديد يستغل ما فعله الوزير للعدوان ، فيلعنه أبناء بلده ويحطمون تماثيله فوق شاهد قبره ، فلماذا أيها الأبله تصر على فكرة الصواب والخطأ ؟ وليست فى جوهرها سوى محاولة متعسفة لإخضاع المستقبل لقواعد الماضى ؟ وحتى عندما اقتتل الملك والوزير لم يعرف أحد نتائج هذه المبارزة ، لأن الجند حين حملوا جثة القتيل كان ثمة ملك يخفى وجهه خلف قناع - كما هو شأن الملك فى هذه البلاد دائماً - وكان الآخر مجرد جثة . هكذا تقول القصة ، ولو أنه من السهل معرفة القتيل من وجهه المكشوف ، وبالتالى يمكن معرفة نتيجة القتال .

وهكذا يطغى فى هذه القصة اختلاط الظلال بين الصواب والخطأ ، كما اختلطت فى القصص السابقة بين الوهم والحقيقة ، والجيد والردىء ، والحقيقة والزيف .

وقصة " هل يموت الأب " قصة طفل مات أبوه الضابط فى الحرب ، وأمه تعلم وأهله يعلمون ، إلا هو الذى ظل ينتظر عودة أبيه . فمصارحة الطفل بحقيقة الموقف قد يحدث له صدمة تؤثر على مستقبله ، وعندما بدأ غياب الوالد يؤثر على الطفل نصح الخال الأم قائلاً : الوقت قد حان ليعرف الابن الحقيقة ، خشية أن يعرفها من الآخرين فيفقد ثقته فينا . لكن الأم تساءلت أية حقيقة تعنى ؟ ثم فاجأهم الطفل ذات يوم قائلاً :

بابا أرسل لى خطاباً . ويبدأ يملى شروطه عن طريق رسائل بابا . فكان رد الفعل أن أرسل بابا خطابات أخرى لماما بحيث أصبح هناك بابا الطفل الجسور العنيد المغامر ، وبابا الأم العاقل الهادىء المتردد . وعندما سألها الطفل ذات ليلة : أين رسالة أبى ؟ أجابته : ألا تصدق ماما ؟ فإذا به يفاجئها قائلاً : بابا قال لى إنه مات فى الحرب . عندئذ فقط تأكد موت الأب وربما أنه لايموت أبداً .

فهذه القصة تقدم تساؤلاً ذكياً ومثيراً عن حقيقة الحقيقة : حقيقة موت الأب ومتى وقعت ، هل لحظة موته فى الميدان ؟ أم لحظة معرفة الأم ؟ أم لحظة إدراك الطفل ؟ وهل ثمة منطقة بغير ظل تفصل بين الكذب والصدق ؟

قصة أخرى تتخذ الحرب مسرحاً لأحداثها ، هي قصة " السائل والمسئول " وهى تثير مرة أخرى ذلك التساؤل الفلسفى حول حقيقة الحقيقة . فالجندى العائد من الميدان تتطلع إليه جميع العيون فى توق لا حد له لمعرفة الحقيقة ، وعندما يعود إلى الميدان ويكلف بمهمة استطلاعية ، يحس أنه يخرج أخيراً للبحث عن الحقيقة ، " حقيقة صغيرة جداً هذه المرة ، أصغر من كل الحقائق التى كان الناس الكبار يبحثون عنها فى ظلمات المجهول " . وعندما أصيب ونقل إلى المستشفى كان يخلط فى الحلم - أو فى الهذيان - بين وجه صديقته هالة ووجه ممرضته سعاد ، فكان يقول فى هذيانه كلاماً شديد الصحو : البلهاء لايزالون ينتظرون من يقدم لهم الحقيقة هدية على طبق من فضة .

وفى الحلم وجد الإجابة على تساؤله الظامىء إلى الحقيقة ، فلا أحد ينوب عن أحد فى اكتشاف الحقيقة ، لا أحد يرويها لأحد ، لأن " الحقيقة هى ما تفعله حين تواجه الموت ، والذين يتجنبون هذه المواجهة ليس من حقهم أن يسألوا " فالحقيقة هى فى ميدان المعركة " هناك لاتكتشفون الحقيقة فقط بل تصنعونها كذلك " وهكذا وجد أبو المعاطى أبو النجا حلاً للغز الذى طالما ألقاه فى القصص السابقة للمجموعة .

أما القصة الأخيرة من مجموعة الوهم والحقيقة " فهى قصة " وقت الزوال " وهى تعبير عن الوقفة الفلسفية لقصص المجموعة . فوقت الزوال هو النقطة الوهمية التى

تفصل بين كل بداية ونهاية ، وفي البداية كان من العبث محاولة الإمساك بهذه اللحظة التي توشك الظلال فيها أن تختفي ، وأن يغمر الضوء كل شيء . وعندما كبر الراوية كان يعتقد أن علاقته بوقت الزوال سوف تجد نهايتها الطبيعية مثل غيرها من العلاقات ، غير أن البطل يقول : لكن عاطفتي نحوه - أي عاطفته نحو وقت الزوال - عاطفتي التي تنطوي على التأمل والشغف والحنين والخوف لاتزال تحرم هذه العلاقة من أن تجد مثل هذه النهاية . ومن هنا تظل وقفته عند خط الزوال وقفة مستمرة بلا نهاية .

ومن هنا أيضاً تقف قصص المجموعة كلها في خط الزوال ، وكلما كانت هناك محاولة للإمساك بالظلال بين المتضادات أفلتت كالشعاع . لهذا ترددت في أسلوب أبو المعاطي أبو النجا ألفاظ جديدة في هذه المجموعة ، وعرف الجدل طريقه بين المعنى وضده - لا أقول نقيضه لأن النقيضين لا يلتقيان ، أما الضدان فتمتد بينهما مالا نهاية له من الظلال - وقد عشنا بفضل مجموعة " الوهم والحقيقة " في هذه الظلال ، وهي تلقي علينا سؤالاً تلو سؤال لنحصل على الإجابة أخيراً : أن الحقيقة هي ما نفعله حين نواجه الموت ، وأننا لانكتشفها فقط في تلك اللحظة بل نصنعها أيضاً ، وهي إجابة أشبه بالنبوءة لما دار في معارك على جبهة قناة السويس في أكتوبر عام ١٩٧٣ ، حيث إن أحدث قصص المجموعة كتبت قبل ذلك بثلاث سنوات على الأقل . فلئن كان من الصحيح أن بعض قصص المجموعة قد انعكست عليها أصداء هزيمة ١٩٦٧ ، فإن بعضها الآخر كان محاولة للبحث عن الإجابة على التساؤل الذي أثاره اختلاط الوهم والحقيقة .

وهكذا حقق أبو المعاطي أبو النجا وظيفة من أهم وظائف الفنان على مر التاريخ ، تلك هي وظيفة النبوءة ، بل إنه بهذا الحل أو الإجابة حقق التحاما بين عالم الذات المنطوي على التأملات الميتافيزيقية ، حيث تفر الحقيقة كما يفر الشعاع من قبضة اليد ، وعالم الواقع الحي الذي يضج بالعنف إلى درجة مواجهة الموت حيث الحقيقة بل صنع الحقيقة .

لاعجب إذن أن يتفق ناقدان كبيران هما الأستاذان فؤاد دوارة والدكتور عبد القادرالقط على رؤيتيهما اللتين تبدوان كأنهما من زاويتين متضادتين ، فبينما

يصف فؤاد دواره فى رؤيته التركيبية أن أبو المعاطى أبو النجا أشبه بالغازلة التى تجمع خيوطها الدقيقة فى أناة وصبر لتصنع منها فى النهاية عملا رائعاً يبهر العيون ، يرى الدكتور عبد القادر القط فى رؤيته التحليلية أن أبو المعاطى أبو النجا من ألمع كتاب القصة النفسية عندنا ، ومن أبرزهم على تفتيت اللحظة النفسية الواحدة إلى لحظات جزئية غنية بالدلالات ، وعلى توليد كثير من المعانى المفردة من معنى كلى، لتصبح القصة على قلمه أشبه بالقصيدة التى تدور حول أحساس واحد . وهما رؤيتان – على نحو ما نرى – تكمل إحداهما الأخرى وتشيد بالسمة التى يتميز بها الأسلوب القصصى عند محمد أبو المعاطى أبو النجا .

محمد تيمور
رائد القصة والمسرح

ولد محمد تيمور عام ١٨٩٢ فى أسرة شغف معظم أفرادها بالأدب ، فوالده أحمد باشا تيمور الذى ترك للغة العربية وآدابها وفنونها عدة مؤلفات قيمة ، ومكتبة بلغ عدد كتبها أكثر من سبعة آلاف مجلد ما بين مطبوع ومخطوط . كما خلف ثلاثة أبناء ورث اثنان منهم هواية الأدب عن والدهما وهما محمد ومحمود كما أن عمته هى الشاعرة المعروفة عائشة التيمورية .

وقد توفيت والدة محمد تيمور وهو صغير فتولت تربيته - تحت رعاية جدته - مربية مصرية كانت له بمثابة الأم . وكان الوالد قد أحجم عن الزواج بعد وفاة زوجته ، وقصر همه على القراءة ومجالسة العلماء ورعاية الأبناء . لهذا أحضر له فى الدار معلماً ، ثم ما لبث أن ألحقه بالمدرسة الابتدائية ، بينما كان يوجهه إلى قراءة الشعر العربى وحفظه حتى حفظ تيمور الصغير معلقة امرىء القيس . وعندما انتقل إلى المدرسة الثانوية كان يطالع دواوين الشعراء القدامى كالمتنبى والمعرى وأبى نواس ، كما عرف عنه البراعة فى كتابة موضوعات الإنشاء ، ومنها تطلع إلى النشر فى الصحف لاسيما جريدة " المؤيد " . كما أصدر فى صباه مجلة يطبعها على البالوظة ، وعندما كبر قليلاً أصبح المسرح ومؤلفوه وممثلوه هوايته ، حتى إنه أنشأ فرقته الخاصة أعضاؤها أخواه وأصدقاؤه وخدمه ، ومسرحها بهو بيته يدعو إليه الأسرة وعلى رأسها جدته العجوز التى تولت تربيته ، بالإضافة إلى بعض الأصدقاء والخدم . كذلك بدأ يهوى الغناء فى سن مبكرة وينظم الشعر وينشد تواشيح القبانى وقصائد الشيخ سلامة حجازى الذى كان يتردد عليه منذ سن مبكرة ، حتى أصبح اهتمام محمد تيمور بالمسرح - تمثيلاً وتأليفاً ونقداً - أبرز اهتماماته الأدبية صغيراً وكبيراً .

وبعد أن أتم محمد تيمور تعليمه الثانوى أراد أن يسافر إلى أوربا وناقش والده فى نوع الدراسة التى يسافر من أجلها ، فقد كان يريد أن يواصل دراسة تتعلق بهوايتيه : الأدب والفن ، لكن الوالد لم يقتنع بذلك ، فلا بد أن يكون الحصول على الشهادة هو الهدف الأول بل الوحيد من مثل هذا السفر ، وهكذا قبل الشاب محمد تيمور أن يدرس الطب فى برلين ، غير أنه لم يجد فى نفسه ميلا لا للطب ولا لبرلين ، فما لبث أن ولى وجهه نحو باريس بزعم دراسة القانون ، وفى الواقع للاتصال بالحياة الأدبية والفنية هناك .

وينبه عباس خضر فى كتابه عن " محمد تيمور : حياته وأعماله " إلى وجه الشبه بين موقف محمد تيمور وموقف توفيق الحكيم فى هذه المرحلة الحاسمة من حياة كل منهما حيث إن كلا منهما سافر إلى باريس ليدرس القانون إرضاء لوالده ومجاراة للظروف والمناخ الاجتماعى السائد ، لكن هناك واقعاً آخر خفياً يطغى على كل هذه الاعتبارات ويلقى بها جانباً فيوجه كلاً منهما إلى عالم الأدب والفن بما فيه من سحر وإغراء ، ومن قبلهما سافر محمد حسين هيكل إلى باريس يدرس القانون ويكتب روايته " زينب " فى وقت واحد (عباس خضر ، محمد تيمور : حياته وأدبه ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٦ صفحات ٣٥ - ٣٦) .

وهكذا كانت السنوات التى أمضاها محمد تيمور فى أوربا - خاصة فرنسا - ذات أهمية كبرى فى تكوينه النفسى والفكرى حيث عاش فى بيئة تؤمن بالاستقلال فى الرأى والاعتماد على النفس والنقد الصريح ، بالإضافة إلى المناظر الرائعة ، وتطورت آراؤه ومعلوماته عن فن التمثيل كما تطورت بالنسبة للأدب ، وتطلع أن يرى فى مصر عهداً جديداً للمسرح المصرى على نحو ما نقرأ فى رسائله إلى شقيقه محمود تيمور فى تلك الفترة . وقد أمضى محمد تيمور فى فرنسا ثلاث سنوات كان فى خلالها يعود

إلى مصر ليقضى الإجازة الصيفية بها ، وفى المرة الثالثة عندما هم أن يسافر إلى فرنسا كانت الحرب العالمية الأولى قد اندلعت عام ١٩١٤ ، فحالت دون سفره إذ أغلقت طرق البر والبحر فاضطر إلى البقاء فى مصر أملاً أن تتغير الأحوال لكن الحرب طالت فداهمه اليأس والحزن على ضياع مستقبله كرجل قانون ، وظلت هذه الفكرة مسلطة عليه حتى آخر أيام حياته على نحو ما يقول أخوه محمود تيمور الذى يستطرد قائلاً : لكنه لم يكن يعلم أنه يبنى مستقبلاً زاهراً بمؤلفاته ، وأن ذلك العمل الخالد الذى كان يقيمه – عمله فى الآداب لا الحقوق – كان سبب مجده وعظمته . (مؤلفات محمد تيمور جزء ١ ص ١٥) .

أما زكى طليمات فيذكر فى مقدمة الجزء الثاني من مؤلفات محمد تيمور ، أن محمد تيمور تظاهر بالحزن على عدم إتمام دراسته القانونية ، لكن حزنه فى الواقع كان بسبب انقطاعه عن دراسته الفن المسرحي في باريس ومتابعته للحياة الفنية هناك (المقدمة ، صفحات ٢٩ ، ٣٠) .

تحير محمد تيمور ماذا يفعل ، فطرأت له فكرة الالتحاق بمدرسة الزراعة العليا ، غير أنه مالبث أن عدل عنها بعد أشهر أمضاها فى هذه المدرسة إذ وجد نفسه فى عالم غير عالمه فتفرغ ما بين عامى ١٩١٤ حتى وفاته عام ١٩٢١ للأدب ، أمده فيها الشباب بحماسة وطاقة عظيمتين أنتج خلالهما : ديوانا من الشعر ، ومجموعة قصصية بعنوان " ماتراه العيون " ، ومجموعة أخرى من المقالات فى النقد والاجتماع ، وثلاث مسرحيات كبيرة مؤلفة ، وأخرى مقتبسة ممصرة هى " العشرة الطيبة " ، وقصة طويلة لم يمهله العمر لإتمامها . وقد جمع شقيقه الأصغر محمود تيمور كل هذا الإنتاج ونشره بعد وفاة صاحبه فى ثلاثة مجلدات كبيرة بعنوان " مؤلفات محمد تيمور " ، وكتب لها مقدمة ضافية . كذلك ترجم محمد تيمور عن

الفرنسية إلى العربية مسرحيتي " الأب لوبونار " لجان إيكار ، " واللغز " لبول هرفير ، ونشر كل ذلك الإنتاج - ماعدا المسرحيات والقصة الطويلة التى لم تتم - فى جريدة السفور .

ولم يقتصر نشاط أديبنا محمد تيمور على التأليف والترجمة فقط ، بل إنه اشتغل بالتمثيل أيضاً ، فقد انضم عقب عودته من أوربا إلى جمعية أنصار التمثيل التى عاون أولاً فى إخراج إحدى مسرحياتها . ونتيجة لاعتراض والده على الاشتغال بالتمثيل فقد تنقل محمد تيمور بين أنواع الإنتاج الأدبى ومحاولاته فى التمثيل ، ولم يسارع إلى اعتلاء خشبة المسرح إنما لجأ إلى فن آخر قريب من التمثيل أغرق فيه نزعاته التمثيلية ، هو فن المونولوج يؤلفه ويلقيه ، ووجد مجاله فى حفلات السمر التى كانت تقام فى النادى الأهلى ونادى الموسيقى ونادى موظفى الحكومة وغيرها ، ثم اعتلى خشبة المسرح فى مسرحية " عزة بنت الخليفة " لإبراهيم رمزى التى قدمتها على المسرح جمعية أنصار التمثيل ، ومثل فيها دور البطل الأول هو الأمير سيف الدين ، فاعتلى المسرح لأول مرة فى ثياب أمير عربى متقلدا سيفه ، كما مثل دوراً فى مسرحية العرائس لبيير وولف تعريب إسماعيل وهبى المحامى رئيس جمعية أنصار التمثيل فى ذلك الوقت ، وظهر محمد تيمور على خشبة المسرح فى دور المركيز روجيه دى مونكلار ، وكانت مسرحية " عزة بنت الخليفة " قد قدمت أولاً على مسرح باتيه ، ثم أعيد تمثيلها على مسرح الأوبرا فى حفل أقامته الجمعية الخيرية الإسلامية وحضرها السلطان حسين كامل الذى عينه عقب ذلك أميناً له وقبل هذه المنصب إرضاء لوالده ، الذى ربما كان أيضا وراء تعيينه فيه ، وترتب على ذلك - بطبيعة الحال - أن يترك المسرح ، وهناك وجه طاقته إلى الكتابة ونظم الشعر الذى ظهر متتابعاً فى جريدة السفور ، وكان من أهم ما كتبه فى تلك الفترة عام ١٩١٧ قصصه القصيرة التى أطلق عليها عنوانا ثابتاً هو " ما تراه العيون " .

وأمضى فى القصر عاماً كان يحس خلاله أنه سجين يتوق إلى الحرية ، وقد واتته هذه الفرصة عندما خلف السلطان أحمد فؤاد السلطان حسين ، فقدم استقالته ، وبدأ

يظهر مرة أخرى فى حفلات السمر يلقى فيها مونولوجاته التى يؤلفها . وكان على وشك العودة إلى التمثيل لولا حادث جديد فى حياته اضطره مرة أخرى إلى العدول نهائياً عما انتوى ، وذلك زواجه من إحدى قريباته ، وقضت التقاليد الطبقية عليه بذلك أن يهجر التمثيل نهائياً . ومرة أخرى رأى محمد تيمور أن يخدم المسرح عن طريق التأليف ، فبدأ بكتابة مسرحية " العصفور فى القفص " ، وقد لاقت نجاحا أول الأمر ، غير أن منافسة المسرح الهزلى المسف قضى على نجاحها ، ومع ذلك فإنه لم ييأس من الاشتغال بالمسرح وإن كان بأسلوب آخر إذ تحول إلى النقد وكتب فى ذلك عدة مقالات انتقد فيها حالة المسرح والممثلين والفرق التمثيلية الهزلية فى تملق الجمهور وإفساد ذوقه ، وعلى سبيل المثال نقد شخصية كشكش بك التى كان يمثلها نجيب الريحانى ، وأبدى رأيه فى مسرحيات الريحانى الهزلية من حيث إسفافها وبعدها عن الفن الفكاهى الراقى . كما كتب نقداً لأشهر الممثلين فى عصره كالشيخ سلامة حجازى وجورج أبيض وعبد الرحمن رشدى وعزيز عيد وزكى عكاشة ، وابتكر طريقة جديدة فى نقد مؤلفى المسرح فى مقالات أطلق عليها " محاكمة المؤلفين الروائيين " استعان فيها بموهبته القصصية ، وتأتى هذه المحاكمة فى صورة حلم يلتقى فيه الراوى باثنين من الممثلين الراحلين يشكوان له ما جناه مؤلفو المسرحيات على هذا الفن ويطمعان فى محاكمتهما ، ويعرضان على الراوى – أو محمد تيمور – حضور جلسات المحاكمة فى دار الأوبرا السلطانية ، فيوافق ويذهبون ثلاثتهم حيث امتلأت القاعة بهؤلاء المؤلفين وبخمسة قضاة هم شكسبير وموليير وكورنى وجوته وراسين ، وبعد الاتهام والدفا ع والمداولة تصدر الأحكام ، مثلاً تحريم الاشتغال بالاقتباس عشر سنوات أى مدة تكفى لنسيان الجمهور له وهكذا ، وهى محاكمات تسودها روح المرح والفكاهه لتقيم توازنا مع هدفها النقدى اللاذ ع .

وكنموذج تطبيقى لما يقول كتب مسرحيته الجديدة عبد الستار أفندى طبقاً لرأيه فى المسرح الفكاهى الراقى البعيد عن الإسفاف ، ومثلها عزيز عيد بفرقة منيرة المهدية لكنها لم تلق نجاحاً لخلوها من غناء منيره المهدية ، وكان رواد فرقتها يقصدونها لسماع أغانيها . وقد أدى هذا الفشل إلى توجيه طاقته لكتابة المقالات فى جريدة السفور فيها صور قصصية بعنوان خواطر ومذكرات باريس ومقالات أخرى فى النقد والاجتماع . وفى تلك الفترة أشرف على تحرير جريدة السفور مع شقيقه محمود تيمور إذ تركها لهما صاحبها عبد الحميد حمدى كى يتفرغ لجريدة المنبر . وكانت السفور أسبوعية أصدر منها الشقيقان خمسة عشر عدداً ، عاد بعدها إلى الجريدة صاحبها .

وعندما وجد محمد تيمور نفسه متفرغاً مرة أخرى ، عاوده الحنين إلى التأليف المسرحى . فبدأ عمله فى العشرة الطيبة ، وضعها عن المماليك فى مصر ، وكانت أول أوبرا ظهرت على المسرح المصرى ، لكنها لم تحقق أيضا ما تستحقه من نجاح ، فقد انتقدها النقاد بقسوة وعابوا موضوعها وكان نقداً هزلياً على حكم المماليك فى مصر والعشرة الطيبة مأخوذة أصلاً عن الرواية الفرنسية الهزلية ذو اللحية الزرقاء ، مصّرها محمد تيمور واختار المرحلة التاريخية المصرية الموافقة لها عارضا فيها حالة مصر فى عهد استبداد المماليك .

وهكذا شعر محمد تيمور أنه قد أخفق فى محاولاته فى التأليف المسرحى - جدياً كان أو هزليا - ومع ذلك فإنه لم يكف عن الإنتاج إلا فى فترة قصيرة ، عاد بعدها ليكتب مسرحية الهاوية . وما كاد ينتهى منها حتى كان آل عكاشة قد كونوا فرقة ترقية التمثيل هدفها إنهاض فن التمثيل فى مصر وإنقاذه من الابتذال والإسفاف ، وعاونها فى ذلك الاقتصادى المعروف طلعت حرب بإقامته مسرح الحديقة . لكن محمد تيمور ما كاد يفرح بهذه الأنباء حتى بدأ مرض الموت يهاجمه . يقول شقيقه محمود تيمور " وانتهى المؤلف من روايته - يقصد مسرحيته - فبدأ الموت يكتب روايته الرهيبة ، فلم يكد يرمى تيمور القلم من يده حتى رماه المرض على سرير الموت ، وعلى ذلك السرير - حيث كان يتنفس النفس الأخير - لم يفتر تيمور لحظة واحدة فى سبيل إخراج روايته ، فقد كان الممثلون يعودونه لحظة ليقرأوا عليه أدوارهم وهو يرشدهم إلى مايهمهم فيها ، وقد كان يوصى أصدقاءه

بحضور تجارب الرواية ومراجعتها بالنيابة عنه . وكانت أياما معدودة قضاها تيمور على فراش المرض . . فانطفأت تلك الشعلة الملتهبة وتلاشت تلك الفكرة الوقادة المنيرة وانتقل تيمور من قصره إلى قبره . . اختطف الموت تيمور من والد أفنى عمره فى راحة ابنه معتزاً بذكائه فخورا بأعماله ، ومن زوجة حامل لم تكد ترشف منه كأس السعادة حتى تحطمت ، ومن ابنة صغيرة بدأت تترنم وتتغنى باسمه شاعرة بعطفه وحنوه ، ومن شقيقيه روحاهما متصلتان بروحه ، ومن أسرة كان هو ابتسامتها ، ومن أصدقاء كان هو الوفاء والمحبة بينهم » (مقدمة الجزء الأول من مؤلفات محمد تيمور ، صفحات ٢٩ ، ٣٠) وكان عمر محمد تيمور عند وفاته تسعة وعشرين عاماً فقد ولد عام ١٨٩٢ وكانت وفاته فى فبراير عام ١٩٢١ .



ومع أن المسرح كان الشاغل الأول لمحمد تيمور وليس القصة القصيره ، إلا أنه بالرغم من ذلك يعتبر **أحد رواد القصة القصيرة** فى العالم العربى إن لم يكن رائدها رغم ماسبقه من محاولات مثل تلك التى كتبها محمد لطفى جمعه . ذلك أن قصصه حققت التكامل الفنى للقصة القصيرة بمعناها الحديث أو بما أسميها قصة المطبعة بعد أن توارت القصة الشفاهية التى عرفها الشرق والغرب معا فى فترة تاريخية مبكرة . ثم عرف الغرب القصة الحديثة قبلنا لأنه سبقنا إلى استخدام المطبعة وما ترتب على هذا الاكتشاف من انتشار الصحافة التى عملت على إذاعة القصة القصيرة الحديثة كفن أدبى تقبل عليه الجماهير – مع الرواية – بعد أن انصرفوا عن الاستماع إلى السيرة الشعبية من شاعر الربابة . وقد تأثر محمد تيمور فى كتابته للقصة القصيرة بالكاتب الفرنسى جى دى موباسان ، أخذ عنه الشكل الفنى ووضع فيه مضمونا مصريا طبقاً لدعوته إلى التعبير عن الواقع المصرى وإبداع أدب متحرر من التقليد . ويرى البعض أن قصة « فى القطار » لمحمد تيمور والتى نشرت أول مرة فى ٧ يونيو عام ١٩١٧ بجريدة السفور هى أول قصة قصيرة مصرية استكملت العناصر الأساسية لهذا الفن . أما بالنسبة للعالم العربى فإن ميخائيل نعيمه اللبنانى ينازع محمد تيمور هذه الريادة بقصته القصيرة « سنتها الجديدة » التى كتبها عام ١٩١٣ ونشرها عام ١٩١٤ فى مجلة « السائح » بالمهجر الأمريكى . وليست قصة « فى القطار » أفضل قصص محمد تيمور بل لعلها أضعفها ، وإنما الاهتمام بها يرجع إلى اعتبارها أول قصة قصيرة فنية فى أدبنا المصرى على الأقل .

أما إضافة محمد تيمور للمسرح فتمثل فى تناوله مشكلات الحياة المعاصرة بمعالجة فنية غير مسبوقة . وقد تحمس للتأليف عن المجتمع المصرى ، واعتبر الإعراض عنه أول أسباب تدهور المسرح فى مصر . وكان اشتغاله به ممثلاً ومؤلفاً وناقداً . وكانت إضافته للنقد المسرحى تتمثل فى أمرين : الأول أن كتابته كانت عن علم ودراسة ، والثانى عدم احتياجه المادى الذى يدفع المحتاجين إما إلى المديح وإما إلى الإرهاب .

أما ما اتسمت به شخصية محمد تيمور فى عمره التمثيلى القصير فهى طابعه المنفرد الذى كوَّنه لنفسه بعيداً عن أية محاكاة لأسلوب ممثل آخر . يقول زكى طليمات فى مقدمته للجزء الثانى من « مؤلفات محمد تيمور » : لاشك أن اعتداده بمواهبه ونزعته إلى ألا يتقيد كثيرا بما يراه غيره جميلا مالم يقره ذوقه ، كونت له شخصية بارزة المعالم هذبتها عين يقظة مشغوفة ، امتلأت بمشاهدات كثيرة لأتقن ما يبرزه متفنن فى صناعة التمثيل (صفحات ٥٢ - ٥٣) .

كما كتب محمد تيمور فى تاريخ التمثيل خمس مقالات تؤرخ للتمثيل فى فرنسا وفى مصر . كما فرق بين ما كان يسميه التمثيل الفنى واللافنى . وكان يطالب دائماً بالارتقاء بذوق الجمهور وتقديم ذوق حقيقى له .

أما فى مؤلفاته المسرحية فكانت معظم شخصياته من طبقته الارستقراطية الغنية لا لأنه يعايشها ويحسن درسها ، بل لأن هذا الاتجاه نحو تصوير أفراد هذه الطبقة كان عاما ، سواء انتمى المؤلف إلى الأثرياء أو الفقراء . وإذا كان أديبنا قد اهتم بعرض الانحلال فى هذه الطبقة الراقية ، فإنه لم يتجاهل أثر ذلك فى الطبقة الفقيرة.

وهناك سمات عامة تتكرر فى كل مسرحيات محمد تيمور منها ضعف عنصر الحب فيها ضعفا واضحا ، حتى تكاد تتلاشى على نحو ما نرى فى مسرحيته الهاوية . كما أنه لما كان محمد تيمور ذا حس شاعرى فقد عمل على أن يأخذ الشعر نصيبه من مسرحياته فى صورة وجود شاعر من الشعراء أو شخصية تحب الشعر وتكتبه ، وذلك على نحو ما نجد بشكل واضح فى مسرحيتيه « العصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى » وبشكل ضعيف فى مسرحيته « الهاوية » . وبالإضافة إلى شاعرية المؤلف فإن الاهتمام بهذا الاتجاه يرجع إلى روح العصر نفسه الذى عاش فيه الشعر أيامه الذهبية

حين كانت تتصدر الصحف القصائد الشعرية . والخاتمة في مسرحيات محمد تيمور من أضعف نقاطها حتى إن المؤلف كان يجد نفسه أحيانا فى حاجة إلى نهاية صاخبة تنفث أحداثا وضجيجا فى نهايتها الفاترة .

أما بالنسبة لشعر محمد تيمور فإننا نجد أن المناخ النفسى فيه قاتم سوداوى ، يتكرر فيه ذكر الموت والقبر والظلمات والحسرات والتحسر على ما فات ونعيق الغراب وطعم الحنضل .

ومن الصور القاتمة التى قدمها فى شعره : إدمان الناس الخمر وألاعيب الغانيات ، والأعراض التى تمتهن وتشترى بالمال ، وحقوق اليتيم التى تسلب ، وتسلط الظالمين ، وجبن النفوس وخورها واحتيال أصحاب مهن شريفة مثل الطب والمحاماة والقضاء .

فطبيب يبتز مال البرايا ومحام يُشرَى وقاضٍ مذبذب .

★ ★ ★

وتقع مؤلفات محمد تيمور الكاملة فى ثلاثة أجزاء جمعها شقيقه محمود تيمور :

– الجزء الأول بعنوان « وميض الروح » بمقدمة عن حياة محمد تيمور وشرح أعماله بقلم شقيقه محمود تيمور ويحتوى على ستة كتب: ديوان تيمور « الوجدان » وهو مجموعة قطعه الوجدانية ، و« الأدب والاجتماع » ، ومجموعته القصصية « ماتراه العيون » و« خواطر » ثم « مذكرات باريس » .

– الجزء الثانى بعنوان « حياتنا التمثيلية » ، كتب مقدمته زكى طليمات ويشمل سبعة كتب هى : تاريخ التمثيل فى فرنسا ومصر ، التمثيل الفنى واللافنى ، محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية ، نقد الممثلين ، ثم مقالات عامة عن التمثيل ، والكتاب السابع بعنوان « القصائد التمثيلية » وهو مجموعة مونولوجاته المسرحية . أما الكتاب السابع فهو رواية الهاوية ، أى مسرحية الهاوية ، وتقع فى ثلاثة فصول .

– الجزء الثالث بعنوان المسرح المصرى ، وكتب مقدمته صديقه محمود عزمى ، ويشمل ثلاث روايات أخرى أى ثلاث مسرحيات هى : العصفور فى القفص ، وعبد الستار أفندى ، والعشرة الطيبة ، وهى أوبرا فى أربعة فصول .

(اعتمدنا فى هذه الدراسة على مؤلفات محمد تيمور و كتاب عباس خضر ، محمد تيمور : حياته وأعماله ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦) .

محمد الحديدى
شاعراً وروائياً

فى عام ١٩٦٤ كنت أقوم بزيارة لمدينة أسوان لأشاهد عملية بناء السد العالى التى كانت ما تزال مستمرة وقتئذ . وفى إحدى الأمسيات ، وفى ساحة فندق كتاراكت – على ما أذكر – كنت أجلس مع بعض الأصدقاء ، حين لفت انتباهى شخص لا أعرفه ربعة القوام أنيق الهندام قدّموه إلى وعرفونى به : عقيد محمد الحديدى مدير التدريب الفنى والمهنى فى مشروع السد العالى . وفهمت مما دار بيننا من حوار فى تلك الليلة أنه لايهمل الجانب الثقافى من التدريب ، فهو يعد قاموسا بمصطلحات تطلق على أدوات وآلات ربما لأول مرة باللغة العربية . واتضح لى أنه يجيد الإنجليزية إجادة متفوقة رغم أنه لم يدرس إلا فى مدارسنا المصرية الحكومية ، كما أنه لم يدرسها دراسة متخصص ، مما يعنى أن هذا الإتقان موهبة أو هواية .

لكن ما أثار انتباهى أكثر من ذلك هو حصيلته من الأدب العربى لاسيما شعره الذى يحفظ الكثير منه وعلى الأخص شعر أبى العلاء المعرى وربما المتنبى ، مما جعلنى أحس فى نهاية الجلسة كأنما أعرفه منذ سنوات طويلة وليس منذ ساعة أو ساعتين . ويبدو أنه انتابه الإحساس نفسه ، لأنه فى نهاية الجلسة طلب منى أن نتقابل غدا فى مسكنه .

وفى بيته ازددت معرفة وألفة به . عرفت أنه ولد عام ١٩٢٦ أى أنه يصغرنى بعامين ، وأنه اكتشف فى صباه المبكر هوايتين له : التعبير والتفكير المنطقى . أولاهما أدت إلى محاولات شعرية مبكرة بحيث أصبح الأدب محور اهتمامه فيما بعد ، أما الهواية الثانية فقد أدت به إلى التخرج من هندسة القاهرة عام ١٩٤٨ ، أثناء نشوب ما يعرف بحرب فلسطين ، فجندت دفعته كلها لحاجة الجيش المصرى وقتها إلى ضباط مهندسين ، وهكذا وجد المهندس الشاب محمد الحديدى نفسه فجأة ضابطا فى الجيش المصرى ، الأمر الذى لم يكن قد فكر فيه ، لكنه تقبله ورحب به .

لكنى عرفت ما هو أهم من ذلك ، أنه لايحفظ الشعر فقط بل ويكتبه أيضاً ، غير أنه لم يحاول نشره لأنه لا يعرف مدى قيمته ، فضلا أنه بعيد عن الوسط الأدبى بحكم عمله وموقع عمله . وبدأت القصائد تتسرب شيئاً فشيئاً من بين أصابعه وأنا أقرؤها واحدة بعد أخرى ، معجبا بأن أحد ضباطنا المهندسين يكتب مثل هذا المستوى الجيد من الشعر مخفياً موهبته . ولا أكتم سرا إذا قلت إن هذه الجلسة أعادت إلى ثقتى فى وجود القارئ المصرى بل المبدع المصرى حيث لانتوقع ، وأننا يجب أن نكون أكثر تفاؤلا وأقل تشاؤما .

من يومها توثقت علاقتنا ولم ينفرط حبل صداقتنا . وعندما كنت أغادر أسوان - بعد أن حضرت جنازة العقاد الذى توفى بالصدفة أثناء وجودى فى مسقط رأسه ، كنت قد أخذت عهدا على محمد الحديدى أن يختار من قصائده ويرتبها فى ديوان ليقدمها إلى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) حيث كنت أعمل ، تمهيداً للنظر فى نشرها ، وذلك فى أول فرصة من فرص عودته فى إجازة بالقاهرة .

وكم كانت فرحته - ككل أديب يفرح بنشر كتابه الأول - حين قبلت لجنة الشعر ديوانه بل وتحمست له ، وكان يرأسها وقتئذ - بعد وفاة العقاد - المرحوم عزيز أباظة ، وكلفت اللجنة المرحوم مصطفى عبد اللطيف السحرتى عضو اللجنة بكتابة مقدمة الديوان الذى كان بعنوان " أنشودة الغرباء " حيث إن معظم قصائده كانت مستوحاة من غربته أثناء رحلاته الكثيرة التى قام بها بحكم عمله من اليابان شرقا حتى الولايات المتحدة الأمريكية غربا ، كان رأسه فى أثنائها مشغولا بعلوم الإدارة ، بينما وجدانه يشتعل شعرا . وقد ناقش الديوان فى برنامج مع النقاد وقتها كل من المرحوم صلاح عبد الصبور والدكتور عز الدين إسماعيل .

ولئن وجد محمد الحديدى فى الأدب تحقيق جانبه الوجدانى ، فقد وجد فى الهندسة - وعلوم الإدارة فيما بعد - تحقيق الجانب المادى فى حياته . وهو ما يزال يمارس عمله كاستشارى فى الإدارة .

ولقد جرب محمد الحديدى موهبته الأدبية - بعد الشعر - في القصة القصيرة فنشر عددا منها في الصحف والمجلات جمعها فى مجموعة معدة للطبع بعنوان " ظلال وأشخاص " كتبت مقدمتها . كما نشر مجموعة من الدراسات في الرواية الغربية صدرت فى أغسطس عام ١٩٧٥ فى سلسلة كتاب الهلال . ثم وجد نفسه أخيراً فى الفن الروائى ، بعد أن كان قد هيأ نفسه هذا التهيؤ الذى جرب فيه قلمه فى كل من الشعر والقصة القصيرة والدراسة الأدبية . فنشر على التوالى : " الجدران " عام ١٩٧٢ " وشبان هذه الأيام " عام ١٩٧٣ وقد تحولت إلى فيلم ، و " شخص آخر فى المرآة " عام ١٩٧٦ ، " وقبل أن يهبط الظلام " " وامرأة أخرى " عام ١٩٧٨ ، ثم آخر رواياته " " الحب رجل " عام ١٩٩١ .

كذلك أسهم محمد الحديدى بنصيب وافر فى ترجمة الأعمال الدرامية بسلسلة المسرح العالمى الكويتية بلغ عددها حتى الآن ست عشرة مسرحية ما بين أمريكية وإنجليزية ويابانية . كما مارس كتابة العمود السياسى فى جريدة الأحرار خلال فترة السبعينيات . ولم ينس وسط هذا كله تخصصه فألف كتابا بعنوان " كتابة التقارير فى الصناعة والأعمال " وترجم آخر بعنوان " أفكار عظيمة فى الإدارة " .

محمد الحديدى شاعراً :

فإذا تناولنا محمد الحديدى الشاعر وجدنا أن ديوانه " أنشودة الغرباء " على نحو ما جاء فى مقدمته : صرخة إنسان مأزوم عاش كالطير الجريح المهاجر ، تواكبت عليه هموم الغربة ومتاعبه ، فاندفع وراء حسه علّه يجد العزاء والسلوى ، فلما لم يجدهما تطلع إلى التوبة وتغيير نفسه .

فمحتوى الديوان يجمع بين الاندفاع وراء الجانب الحسيّ من الإنسان ، والكشف عن طائفة من مشاهد العالم التى وقع بصره عليها ، وزفرات مما لقي من الحياة ، ونفثات متمردة ممسوحة بصيغة فلسفية عن مشكلات الوجود الميتافيزيقية : ويرى كاتب المقدمة أن الأهمية العظمى فى هذا الديوان لاتقع فى موضوعاته بقدر ما تقع فى تناوله الطبيعى الأليف لهذه الموضوعات ، وأن تجربة الشاعر فى ممارسة الكلمات وتدفقها هى أعظم تجاربه ، فهو ينتقل فى مغامراته ومشاهداته ولواعج نفسه ، وأفكاره عن الوجود ، فى ألفة وانسياب . مثال ذلك ما جاء فى مطولته " الشمس المشرقة " وهو يصف آنسة يابانية فى طوكيو :

ورأيتها تمشى بخطو مسرع

نحوى وكلى أعين تتلقف

بأناقة لاتشترى ، وأنوثة

لاتختفى ،وضآلة لاتسرف

ببراعة تطوى « الكيمونو » حولها

وبخصرها ،طوق الحرير يرفرف

ويشع فى يدها الصغيرة خاتم

من لؤلؤ ، يزهو بها إذ يخطف

بأصابع خلقت له ، تلتف حول

مظلة « ألوانها ... » لاتوصف

وبرأسها التاج الذى صنع الإله

وهكذا الشعر الطويل يصفف

وواضح أن الشاعر يجيد الوصف ، ومن روائع وصفه فى القصيدة نفسها تمثالُ من تماثيلهم إذ يقول :

ورأيت شيخا قاعدا بجواره

تتحير العينان فيه من العجب

يضفي على كتفيه شالا داكنا

وعلى صوابعه خواتم من ذهب

من حوله ، وبحجره ، وبصدره

بطن يكاد لهولها أن ينقلب

وهى صور بصرية وقليل منها حركية ونادراً ما نجد فيها صوراً سمعية ، فهو شاعر عين قبل كل شئ .

وإلى جانب التصوير الحسىّ والوصف نجده يلج بنا فى قصائد أخرى فى عالمه الداخلى ومشاعره القلقة ، فيصرخ فى قصيدته " حالة نفسية " .

تخوفت حتى أرى كل شئ

يخبئ شيئاً خفياً مريعاً

وإذا رمت أمراً تقدمت ، ثم

تراجعت ، ثم اعتزمت الرجوعا

كأن برأسى عقلين ضدين

يختلفان اختلافا شنيعاً

تعبت من اليأس ، من ذاقه

تذوق شيئاً مريراً فظيعاً

ومن دنيا المغامرات ودنيا النفس ينتقل بنا الشاعر إلى دنيا الفكر والتأمل الفلسفى فى قصيدته أنشودة الغرباء التى أطلق عنوانها على الديوان . فهو يتحدث فيها عن البعث وخلود الروح وخلق الله للإنسان ، وبعض قيم الحياة كالخير والشر .

وفى قصيدته " أنا ونفسى " نراه يعبر عن رغبته فى ارتداء نفس جديدة ، يحول فيها قلبه نحو مجالات يكون فيها أكثر استحقاقا بالوجود ، ومتعة الصداقة ، فينشد قائلاً :

أريد نفسا ، سوى نفسى لأسقيها

ما ذوقتنيه نفسى من مذلات

لأضربن – على إصرارها ، أفقا

بكل ما ابتدعته من تفاهات

بما تعبر عنه من معاندة

وما تصر عليه من إرادات

أريد قلباً سوى قلبى لأمنعه

أن يستثير مزيداً من حماقاتى

لكى تظل موداتى مواصلة

وتستحيل عداواتى ، صداقات

وبعد أن نشر محمد الحديدى ديوانه " أنشودة الغرباء " صمت فيه الشاعر ليتفجر القصاص ، وقد استفاد من تجربته الشعرية أسلوباً ، وتجربة فيما كتب من قصة ورواية .

محمد الحديدى كاتب القصة القصيرة :

ففى مجموعته القصصية " ظلال وأشخاص " التى لم تنشر في مجموعة بعد ؛ وإن كانت قد نشرت فى الصحف مفرقة ، نجد مستويات مختلفة وموضوعات مختلفة لكن تجمعها بيئة المدينة ، ولا يبدو الريف إلا متواريا تقدمه بعض الشخصيات الوافدة على بيئة المدينة مسرح الأحداث الوحيد . وما دمنا فى بيئة المدينة فمن الطبيعى أن يكون أبطال القصص موظفين وطلبة وربما باعة أو شرطة أو بائعات الهوى من يزدحم بهم عالم المدينة نهاراً وليلاً .

ويبدو وأن ما يدفع محمد الحديدى إلى كتابة قصصه واحدة تلو الأخرى هى مجموعة الهموم الفكرية التى تؤرقه والتى يجد الشكل القصصى أنسب الأشكال لتقديمها إلى الآخرين ومعظم القصص تتحرك على مستويين : المستوى الذهنى حيث تدور الذكريات ، والمستوى الخارجى ، حيث الحاضر والمكان .

ويسيطر الجانب الفكرى على كثير من قصص المجموعة وإن كان الكاتب قد نجح فى أحيان كثيرة فى إخفائه وراء الأحداث كما أنه خفف من خطر الانزلاق إلى التجريد عن طريق خلق حوار بين الشخصيات للإفصاح عن فكرة القصة ولو أن الحوار كان يطغى فى بعض القصص بحيث يكاد يكون حوارا ذهنياً .

كذلك فإن كل قصة هى تجربة فنية مستقلة ، ولا جدوى من محاولة العثور على شكل متشابه يتكرر ، فمحمد الحديدى لايقنع بقالب واحد يصب فيه قصصه ، كمالم يقنع بشكل أدبى واحد يمارسه ، بل ظل يواصل تلمسه الفنى خلال القوالب القصصية المتغيرة ، كما واصل تلمسها خلال الأشكال الأدبية المختلفة ، وانتهى به ذلك إلى تجربته الروائية .

محمد الحديدى روائياً :

ويمكن القول إن محاولات محمد الحديدى السابقة فى الشعر والقصة القصيرة والدراسة الأدبية كانت تدريباً لقلمه على الفن الذى وجد نفسه فيه أخيراً وهو الفن الروائى الذى قدم لنا فيه حتى الآن ست روايات . وهو حريص فى كل رواية من رواياته على مناقشة قضية من قضايا الإنسان المعاصر ، مثل حريته التى يفتقدها فى روايته الجدران ، والفكر الذى يفتقده فى " شبان هذه الأيام " ، وهويته التى يفتقدها فى " امرأة أخرى " ، والنهضة التى تفتقدها الشعوب المتخلفة فى " قبل أن يهبط الظلام " وأخيراً ما تفتقده المرأة فى مجتمعنا المعاصر فى " الحب رجل " .

وسنقصر حديثنا على عرض سريع لثلاث من روايات محمد الحديدى هى " الجدران " " وشخص آخر فى المرآة " " وامرأة أخرى " لنقدم فكرة عن فنه الروائى .

تبدأ رواية الجدران بهذه الجملة : هذه أول مرة أفترق فيها عن زوجتى . وسبب الفراق هو ذهابها عند أمها لتلد طفلها الثالث ، وبسفر الزوجة أصبح بطلنا فى وضع ليس حرا فيه كل الحرية وليس مقيداً كل التقيد . صحيح أنه مقيد بقيد أخلاقي واجتماعى ، لكنه على مستوى التحرك الواقعى أمامه فرصة التحلل من هذه القيود إذا شاء .

وهكذا لم يضيع المؤلف وقته ولا وقتنا ، فقد وضع بطله من أول سطر فى موقف يستطيع أن يمتحن من خلاله قضية الحرية فى حضارتنا أو مجتمعنا . فهو يتعرف على مس ليلى أمينة مكتبة النادى الذى يشترك فيه عضوا . والرواية من أولها إلى آخرها محاولة من البطلين لممارسة حريتهما فى الاختلاء معا وكيف يحرمهما الآخرون من تحقيق ذلك ، ويتأكد ذلك عن طريق عدة مواقف رئيسية تكون عصب التسلسل الروائى . وفى كل موقف من هذه المواقف وجد من يمنعه من ممارسة حريته : الجيران أولاً ثم رجل الشرطة ، فالبواب ، فمدير الفندق ، فالجيران مرة أخرى : هذا هو مستوى الأحداث .

غير أن مس ليلى ليست مجرد أنثى ، بل هى كما قال له صديقه العجوز : إنها فوق البشر ، ليست امرأة ، هى معنى ، هى قيمة ، إنها تمثل الحياة بكل ما فيها من جمال ، هنا ندرك دلالة البطلة بوضوح ، فمحاولة الحصول عليها هى محاولة الحصول على الحرية .

لكن الرواية لاتقتصر على هذا التيار الرئيسى بل بها روافد جانبية تصب كلها فى المسار الروائى الرئيسى ، أو هى أشبه بالألحان الثانوية المصاحبة للنغم الرئيسى لعل أهمها ثلاثة هى : حادث الشرفة أو موقفه من جيرانه ، وحادث العامل أو موقفه من مرؤوسيه بالعمل ، وحادث القطار أو موقفه من رئيسه بالعمل .

ثم هناك روافد أصغر ، سريعة وقصيرة ، كأنها غير مقصودة ، لكنها تشارك فى تغذية التيار الرئيسى ، إنها تلمح ولا تفصح .

وهكذا نجد فى رواية الجدران مستويين : المستوى الواقعى والمستوى الرمزى ، أو مستوى الأحداث ومستوى دلالة الأحداث . وبذلك يجد القارئ العادى الذى يبحث عن أحداث يلاحقها ، يجد متعته ، كما تشبع فى المثقف أيضاً حاجته .

وتلاحق الأحداث يبرز ميزة أخرى للرواية هى تحقق عنصر التشويق فيها ، بالإضافة إلى الغموض النسبى الذى يحيط بالبطلة وبشخصية الصديق العجوز وغيرهما من الشخصيات الأخرى ، كل ذلك عمل على نجاح عنصر التشويق .

ميزة ثالثة فى الشكل الروائى هى بساطة الأسلوب ، وازدحام الرواية بالأدوات الحضارية فى النصف الثانى من القرن العشرين يتمتع البطل باستخدامها كالديزل المكيف والثلاجة والتليفون والتليفزيون والراديو الترانزيستور ومطفأة السجائر وولاعة السجائر والمعلبات والمياه الغازية والنادى .. هذه الأدوات الحضارية لها وظيفتها الفنية فهى ليست بدورها إلا نوعاً آخر من الجدران .

والسخرية المريرة التى تنتهى إليها روايتنا هو أن بطلها حاول أن يحصل على حريته ففقدها . لهذا فإن ليلى تقول ساخرة للبطل : ارفع سماعة التليفون وأطفئ النور واقفل المحابس ، لعلك أخيراً تحس أنك فى عزلة عمن تسميهم الآخرين .

وباصطدام سيارة البطل بعمود النور وتهشمها استيقظ من حلمه ، فاختفت ليلى كما اختفى الصديق العجوز ، وعادت الزوجة إلى المنزل .

هكذا عالج محمد الحديدى هذه القضية التى طالما أرقت الحكام والفلاسفة والمشرعين ولقد أعلن عن طريق عمله الروائى أن ليس ثمة حرية مطلقة ، هناك فقط حرية نسبية – وهذا قدر الإنسان – ونسبية الحرية هذه هى التى تصارعت على تحديد مداها الدول والأفراد على مر التاريخ واختلاف النظم والمجتمعات .

لكن قضية الحرية ليست إلا الوجه الذى يخطف أبصارنا ، أما الوجه الآخر فهو موضوع السلامة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى . فكلما تعارضت مصلحة الفرد مع مصلحة المجتمع كان ذلك دلالة على وجود خلل فى درجة التماسك الاجتماعى ، وكلما توحدت مصلحة الطرفين – أو على الأقل تقاربت – وكان ازدهار أحد الطرفين معناه ازدهار الطرف الآخر ، كان ذلك دليلاً على سلامة المجتمع وتماسكه .

فإذا قرأنا رواية " شخص آخر في المرآة " نجد أن لبطلها تركيبته الفريدة ، ذلك أن لاعب الكرة تامر لطفي مدكور كان قد وقع له حادث أثناء اللعب هشم مخه تماماً وفي الوقت نفسه وقع حادث آخر للدكتور رمزي حسين بيومي الأستاذ بالجامعة هشم جسمه تماماً دون أن يصاب مخه ، فأجريت جراحة عاجلة نزعوا أثناءها جزءا من مخ الدكتور وزرعوه في رأس لاعب الكرة . وهكذا أصبحنا أمام ظاهر اسمه تامر لطفي مدكور نجم من نجوم الكرة ما يزال في ريعان شبابه ، وباطن اسمه الدكتور رمزي حسين بيومي في الحادية والخمسين من عمره ، وهذه الثنائية هي الأساس الدرامي للرواية ، فالمجتمع لا يرى من هذه الشخصية إلا ظاهرها ولا يريد أن يتعامل إلا معها بل ويرغمها على ذلك إرغاما .

معنى ذلك أن لرواية شخص آخر في المرآة محورين : محور تدور حوله الأحداث وتتخذ من أدب الخيال العلمي وسيلة لها ، ومحور يكمن خلف هذه الأحداث وهي هوية الإنسان المعاصر وما يعانيه من ازدواجية . وكما هو الشأن في روايات محمد الحديدي فإنه لايكتفي بالمحور الرئيسي لروايته ، بل يقدم له تنويعات مختلفة بمثابة الروافد له .

كذلك تتسم رواية شخص آخر في المرآة بما تتسم به روايات الحديدي من عنصر التشويق بسبب غموض الأحداث في بدايتها لتتكشف لنا الحقيقة في نهايتها .

ونستطيع أن نقارن بين رواية شخص آخر في المرآة والمعالجات الأدبية الأخرى التي تعرضت لازدواج الشخصية ، فروائيو القرن التاسع مثل روبرت ستيفنسون في روايته دكتور جيكل ومستر هايد وأوسكار وايلد في روايته صورة دوريان جراي كانت تسيطر عليهم فكرة ازدواجية الخير والشر ، والجمال والقبح أما بيراندلوّ فكانت تسيطر على أعماله ازدواجية الوهم والحقيقة ، والغلبة عنده للوهم . أما بطل " شخص آخر في المرآة " فيمثل ازدواجية الفرد والمجتمع وعدم التصالح بين باطن الإنسان مع ظاهره . إنها صرخة الإنسان المعاصر مطالبا بتهيئة ظروف

اجتـــماعية أفضل تدنى المسافة بين ظاهره وباطنه وتحيل الصراع المدمر بينها إلى حوار بناء تزدهر من خلاله الإنسانية والمجتمع الإنسانى معا . أما الشكل العلمى الذي تبدو فيه الرواية فليس إلا مجرد قناع للقضية التى تناقشها ، ذلك أن لشكل رواية شخص آخر فى المرآة كـذلك - كموضوعها - ظاهرا وباطنا .

* * *

ونأتى أخيراً لرواية " امرأة أخرى " لنلخص من خلالها سمات الفن الروائى عند محمد الحديدى . فهى أولاً تروى بضمير المتكلم كمعظم روايات محمد الحديدى . بطلها " محمد سعيد الدسوقى " يحاول أن يحقق ذاته هذه المرة عن طريق الحصول على سعادته ، كما حاول من قبل بطل الجدران - الذى لم نعرف له اسما - أن يحقق ذاته عن طريق الحصول على حريته ، وكما حاول بطل " شخص آخر فى المرآة " المزدوج الشخصية أن يحقق وجوده عن طريق إثبات هويته . وكان الفشل نصيب الأبطال الثلاثة حيث لم يستطع أيهم أن يحصل على ما توهم أنه يحقق ذاته .

وليس لفشل أبطال روايات الحديدى إلا دلالة واحدة هو وجود خلل فى درجة التماسك الاجتماعى يؤدى إلى تمزق الطرفين : الفرد والمجتمع ، وهو احتجاج على تعذر التصالح بينهما . وعلى سبيل المثال فبطل " امرأة رجل آخر " عند ما يقوم بسلسلة محاولاته - مرة بعد أخرى وبتنويعات مختلفة - للحصول على سعادته ، يكتشف فى النهاية أنها تتعارض مع سعادة الآخرين ، وكأنما لاسبيل إلى الوصول إلى تلك المحاولة التى تجعل من سعادة الفرد سعادة الآخرين أو المجتمع ، ومن سعادة المجتمع سعادة للفرد أو لأفراده .

ثم إن محمد الحديدى حريص على أن يجذب قارئه فى رواياته بعنصر التشويق وذلك بإضفاء لمسة غموض على بعض شخصياته أو أحداثه تتكشف لنا فى نهاية الرواية ، ويأتى هذا العنصر فى رواية شخص آخر فى المرآة من هذا الخلط المتصل بين تيسير الصبية التى أحبها البطل فى صباه ، وجنان زوجة صديقة تيسير التى

أحبها فى شبابه لتشابه شخصيتها مع شخصية أول حب له . فهذه الازدواجية بين الحلم والواقع ، بين تيسير حبيبة الطفولة وجنان حبيبة الرجولة ، هى التى أضفت على العمل الروائى غموضه ووهبته عنصر التشويق .

* * *

ولعل سبب عدم نجومية أديب مثل محمد الحديدى له مثل هذا الإنتاج المتنوع والمتصل على مدى أكثر من ربع قرن وصل بعضه إلى السينما يرجع إلى عدة عوامل أهمها : أنه بدأ النشر فى سن متأخرة نسبياً وهى الأربعون ، ثم إنه ظل مخلصا لتخصصه الهندسى لم يتخلص منه كما فعل غيره ، وبمعنى آخر أنه ليس مندمجا فى الأوساط الأدبية وليست له شلة يتبادلون الدعاية لبعضهم البعض . وهذه محاولة لإلقاء بعض الضوء الذى تستحقه مسيرته الأدبية .

مصطفى صادق الرفاعي

شاعرا وناثرا وعاشقا

حسناءُ خالقُها أتم جمالَها / سألته معجزةَ الهوَى فأنالها
لما حباها اللهُ جلَّ جلاله / بالحسنِ منفرداً أتم كمالَها
هم طلبوالها شبها يضيءُ ضياءها / لهوى المناظر أو يُدل دلالها
أما السما فجلت عليهم بدَرها / والأرضُ قد عرضت لذاك غزالَها
لكنها نظرت فأخجلت الظبا / وتطلعت للبدر فاستحيى لها
هم يطلبون مثالها فليرقبوا / مرآتها يجدوا هناك مثالها

تلك أبيات من « رسائل الأحزان في فلسفة الحب والجمال » تمثل محورا من أهم المحاور التى دار حولها شعر مصطفى صادق الرافعي ونثره .

وقد ولد مصطفى صادق الرافعي في منتصف يناير عام ١٨٨٠ في قرية بهتيم من مديرية القليوبية ، لكنه نشأ في مدينة طنطا حيث عاشت أسرته كما دفن فيها أيضا بعد أن توفي بالسكتة القلبية في العاشر من مايو عام ١٩٣٧ ، أى عن عمر يناهز السابعة والخمسين . وقد كان من أصل سورى حيث أن جده لأمه هو التاجر الحلبي الشيخ أحمد الطوخي الذى كانت قوافله تسير بالتجارة بين مصر الشام .

وفي السادسة من عمره تردد على الكّتاب ليتعلم مبادئ القراءة والكتابة جريا على عادة ذلك العصر . وما أن بلغ العاشرة حتى كان قد حفظ القرآن . ولانحراف صحته تأخر التحاقه بالمدرسة الابتدائية في دمنهور حيث كان عمره قد تجاوز الثانية عشر . ثم انتقل إلى المنصورة بانتقال أبيه إلى القضاء هناك حيث نال الرافعي الشاهدة الإبتدائية وهى الشهادة الوحيدة التى حصل عليها . وقد أظهر مصطفى صادق الرافعي أثناء دراسته الابتدائية نبوغا فى اللغة العربية كان مؤشرا إلى اهتماماته المستقبلية ، كما بدأ في هذه السن بواكير تأملاته فى الطبيعة والكون مما دلّ على روحه الشاعرية المرهفة ، وقد تركت إصابته بحمى التيفوئيد فى هذه السن المبكرة

آثارها فى أعصابه وصوته حتى أنه فقد القدرة على النطق فترة من الزمن ، كما تسببت فى إصابة أذنيه إصابة انتهت به إلى الصمم فى عمر الثلاثين . ثم انتهى المطاف بوالده الشيخ عبد الرازق الرافعى إلى مدينة طنطا لتصبح المقر الدائم لابنه مصطفى صادق الرافعى .

وما أن شب عن الطوق حتى مضى يبحث عن عمل ، فأتيحت له الفرصة أن يعمل كاتبا بمحكمة طلخا الشرعية ، ثم تنقل فى سنوات وظيفته الأولى بين عدة محاكم حتى تم نقله إلى المحكمة الشرعية فى طنطا ، فالمحكمة الأهلية بالمدينة نفسها .

والواقع أن الرافعى لم يكن موظفا بالمعنى الحقيقى ، فهو لا يلتزم بمواعيد الحضور والانصراف ، وكثيرا ما انقطع عن العمل بسبب موضوع يريد أن يرجع إليه فى أحد المصادر ، وبالرغم من ذلك كان شديد الحرص على تأدية كل ما يسند إليه فى دقة بالغة حتى أصبح المرجع الإدارى لكتاب المحكمة جميعا . لكنه فى الوقت نفسه كان يضيق بالوظيفة ويتمنى لو استطاع أن يتفرغ لقلمه .

ومن طرائف الوظيفة فى حياة الرافعى أن وفد إلى المحكمة رئيس شديد الاعتزاز بنفسه ، ولما أقبل عليه الموظفون يهنئونه لم يكن الرافعى بينهم ، فثار غضبا ، وكتب إلى وزارة الحقانية (العدل حاليا) طالبا إقالته من الخدمة مستندا فى ذلك إلى عاهته وعدم التزامه بالنظام . فجاءه الشاعر الظريف حفنى ناصف للتحقيق فى الموضوع ، وبعد استماعه إلى أقوال الرافعى عاد إلى الوزارة ليرفع تقريرا يقول فيه : إن الرافعى ليس من طبقة الموظفين الذين تطبق عليهم تلك الأنظمة المتعارف عليها ، بل إن للرافعى حقا على الأمة وفيه قناعة ورضا ، وما كان هذا مكانه ولا موضعه .. ألا أكلفوا له عيشه الكريم فى غير هذا المكان (محمد سعيد العريان ، حياة الرافعى ص ، ٣٨) .

وقد جمع الأدب والشعر والرأى بين مصطفى صادق الرافعى والشيخ محمد عبد الرحمن البرقوقى حتى أصبحا كالأخوين . وفى بيت ذلك الصديق رأى الرافعى ابنته نفيسة ذات الأربعة والعشرين عاما ، فلم تنقض جلستهما إلا بعد أن قرءا الفاتحة . وقد ولد للرافعى أربعة أبناء وخمس بنات .

الرافعي والمرأة :

كان لنشأة الرافعي في أسرة محافظة أثرها في موقفه من المرأة فهو يقول : متى أحسست جمال المرأة أحست بمعنى أكبر من المرأة ، أكبر منها ... غير أنه منها (مصطفى صادق الرافعي ، وحي القلم ، جـ ١ ، الجمال اليائس ص ٣٩١) .

الطفل أول ما يفكر في التي	هي أمه حتى يشب ويكبرا
ونراه يفكر بعد ذلك في التي	هي قلبه حتى يحب ويشعرا
ونراه يفكر بعد ذلك في التي	هي زوجة حتى يزيد ويكثرا

ولعل « عصفورة » كانت أول من خفق لها قلبه ، وكان في الحادية والعشرين حين لمحها ذات يوم على الجسر فكانت ملهمته في قصائده الغزلية المبكرة التي امتلأ بها الجزء الأول وبعض من الجزء الثاني من ديوانه .

ولقد تعلق قلب مصطفى صادق الرافعي بأكثر من امرأة لعل أبرزهن الآنسة ميّ زيادة الكاتبة العربية اللبنانية الأصل صاحبة الصالون الأدبي بالقاهرة في العشرينيات من هذا القرن ، وكانت بداية التعارف خطاب كتب على غلافه بخط جميل : حضرة الشاعر الناثر العربي الفذ مصطفى صادق الرافعي المحترم ، فلما فتحه اكتشف أنها دعوة من الأستاذ الياس زيادة صاحب جريدة المحروسة لتناول الشاي ، حيث يجتمع فريق من الأدباء والمهتمين بالشئون الثقافية في منزله بشارع المغربي رقم ٢٨ بالقاهرة . فما أن جلس إليها حتى خفق قلبه بالحب .

ويذهب أنصاره إلى أنها كانت تطيل انفرادها به عن ضيوفها فما تتركه الا لتعتذر له ثم تعود إليه حتى إذا ودعته عند الباب حين انصرافه تقول له : متى تكون الزيارة الثانية ؟ ... فما افترقا من بعدها إلا على ميعاد (العريان ، حياة الرافعي ، ص ١٠٠) .

يقول المرحوم الأستاذ محمد سعيد العريان في كتابه عن حياة الرافعي إنه كان

يلتمس مثل هذا الحب من زمن ليجد فيه ينبوع الشعر وصفاء الروح ، وقد خيل إليه أنه وجدهما .. وأحس وشعر . ويستطرد سعيد العريان قائلا : وقد خيل إليه أنه يمكن أن يكون أسعد لو أنها كانت زوجته .. فراح يستدرجها بالرضا به زوجا (المرجع السابق ص ١٠١) لكنها - فيما يبدو - حرصت على أن تظل هناك مسافة بينه وبينها ، فلا هي تمنحه كل ما يريد ، ولا هي تقضي على كل أمل لديه وهكذا أدركت مهمتها الإنسانية معه ، فهي إن لم تظفر به زوجا .. فلا أقل من أن تحرك خاطره ، وتجيش في نفسه بوادر الالهام التي ينفث فيها الشعر (مصطفى نعمان حسين البدري ، الإمام مصطفى صادق الرافعي ، مطبعة دار البصري ، بغداد ١٩٦٨ ، ص ٣٠٥) .

والواقع أن اختلاف الدين من ناحية ، وطبيعة الحياة المتحررة التي تحياها من ناحية أخرى ، كانت تحول دون تحقيق حلم الرافعي من الزواج بالآنسة ميّ ، أما موقف زوجة الرافعي من ذلك كله فيجيبنا عليه محمد سعيد العريان قائلا : إنها كانت تدرك ذلك كله وتعرف خبره وتطلع على رسائلها ، وما وقفت في سبيله . (العريان ، حياة الرافعي ، ص ١٠٢) .

لهذا ما لبث أن راجع الرافعي نفسه وأدرك أنها مجرد نزوة ، فافتعل موقفا لعله يضع حدا لهذه العلاقة المقلقة . لكن العلاقة لم تنقطع بينهما ، وعلى حد قول سعيد العريان إن الحب عند الناس هو حيلة الحياة لايجاد النوع لكنه عند الرافعي هو حيلة النفس إلى السمو والإشراق .. وهو مادة الشعر وجلاء الخاطر وينبوع الرحمة وأداة البيان (حياة الرافعي ، ص ٩٦) ويروي أنصار الرافعي أنه حين علم أهلها بنية زواجه من ميّ اتهموها بالجنون ، وأبعدوها إلى مصح للأمراض العقلية في لبنان ، فكان يكتب إلى صديقة دمشقية أن تزورها وتبلغه أخبارها .

وقد دارت أكثر من مناقشة حول قصة الحب بين الرافعي وميّ ، كما دارت قصص حب أخرى بين ميّ وغير الرافعي لعل أبرزهم الشاعر اللبناني المهاجر جبران خليل جبران . ويرى الأستاذ عبد اللطيف شرارة في كتابه الذي ألفه عن ميّ زيادة أن مرد هذه المواقف كلها إلى أن ميّ كانت أنيسة بشوشا تأبى أن ترد عاطفة من جهة ، وفتاة

يمكن أن تفكر بالزواج من جهة ثانية . فلا بد أن تحوم حول عواطفها التكهنات ، وتسرى فى أوساط الفضوليين والثرثاريين عنها توافه الإشاعات (عبد اللطيف شرارة ، مى زيادة ، سلسلة أدبائنا ، دار صادر دار بيروت ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ٦٥) .

إلى جانب هذه العلاقة العاطفية التى كان لها أثرها الواضح فى إنتاج الرافعى وفى حياته ، كانت هناك علاقات أخرى أقصر عمرا وأقل أثر كتلك التى قامت بينه وبين السورية مارى ينى صاحبة مجلة منيرفا حتى تزوجت وهاجرت مع زوجها إلى شيلى ، حيث هبطت - وهى فى طريق هجرتها ، بمصر واستضافهما الرافعى ، وعلى حد تعبير العريان أن الرافعى كلما أحس حاجة إلى الحب راح يفتش عن واحدة يقول لها : تعالى لأن فى نفسى شعرا أريد أن أنظمه أو رسالة فى الحب أريد أن أكتبها ، (العريان ، حياة الرافعى ، ص ٩٧) .

وهكذا كانت علاقاته بفاطمة وفتحية وسعاد والأديبة السورية فلك طرزى وفكرية زكى وإحدى الحسناوات الإيطاليات وملكة الجمال كريمان خالص التى كتب فيها رسالة صغيرة جاء فيها : إنى رغما عن نقمتى على سفور المرأة المسلمة راض عن سفور هذه بخصوصها لأنها أشبه بتسبيحة إلهية فى شكل نسائى (رسائل الرافعى ، ص ٢٥٥) يقول سعيد العريان إنه كان للرافعى فى مجالس النساء إحساس عجيب ، وكان لهن عليه سلطان ، وله عليهن سحر وفتنة ، وهو فى هذه المجالس فكه مداعب رائق النكتة ، لاتملك السيدة الرزان إلا أن تخرج عن وقارها (حياة الرافعى ، ص ٩٨) .

مؤلفات الرافعي :

ويمكن تقسيم مؤلفات الرافعي إلى مؤلفات شعرية وآخرى نثرية ، منها ما طبع ومنها ما يزال مخطوطا ينتظر الطبع . فمن مؤلفاته الشعرية :

الجزء الأول من ديوانه ، وقد صدر عام ١٩٠٢ ، ووزع فيه قصائد طبقا لأغراضها كالتربية والتهذيب وما فيها من أمجاد عربية وقيم إسلامية ذاعت منها قصيدته القومية « بلادى » ومطلعها :

بلادی هواها فی لسانی وفی دمی　　　　　　　　يمجدها قلبی ویدعو لها فمی

ثم أبواب المديح والوصف والغزل الذی يؤلف ثلث الكتاب وفيه قصيدته التی كانت أول ما غنته أم كلثوم من قصائد ومطلعها :

عصافير يحسبن القلوب من الحَبّ　　　　　　　　فمن لی بها عصفورة لقت قلبی

وأخيراً باب الأغراض والمقاطع ، وقد تضمن الكثير من الخواطر والحكم المرسلة والأبيات التی تجری مجری المثل .

أما الجزء الثانی من الديوان فقد صدر عام ١٩٠٣ بمقدمة عن موضوع سرقة الشعر وتوارد الخواطر . وأول أبوابه الحكمة والتهذيب ، كما أنه أفرد باب للنسائيات ، وآخر للوصف ثم باب للغزل ، حتی يختتمه بالخواطر والأمثال والحكم .

وصدر الجزء الثالث من الديوان عام ١٩٠٦ بمقدمة عنوانها نوع من نقد الشعر يلخص فيها مذهبه النقدی ويتحدث عن الجوانب النفسية للشاعر عند الإبدا ع وثروته من المعانی والألفاظ . وإلی جانب الأبواب المماثلة للأبواب فی الجزأين السابقين فإن فيه باب للمراثی يبكی فيه الشاعر محمود سامی البارودی والشيخ محمد عبده وعمه الشيخ عبد القادر الرافعی .

ثم هناك الجزء الأول من ديوان النظرات نشره عام ١٩٠٨ ، وقدم له بمقال موضوعه « حقيقة الشعر » ، ميز فيه الشعر بين الفنون الجميلة ، أما الجزء الثانی فلم ينشر .

أما مؤلفات الرافعی النثرية فمنها أيضا المطبوع وغير المطبوع ، والمطبوع منها هی المؤلفات التالية طبقا لتاريخ نشرها :

– حيث القمر ، صدر عام ١٩١٢ ، ويشتمل علی مقدمة وتسعة فصول ، والقمر هنا تورية حيث يقول إنه عرف القمر فی ربوة من لبنان ، وهی شاعرة كان بينهما حديث طويل فی الحب .

تاريخ آداب العرب فی ثلاثة أجزاء : الجزء الأول فی اللغة والرواية ، والجزء الثانی صدرت طبعته الأولی عام ١٩١٤ وتناول فيه إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، أما الجزء الثالث

فقد نشره محمد سعيد العريان بعد وفاة الرافعي عام ١٩٤١ ، وهو خاص بتاريخ الشعر ومذاهبه والفنون المستحدثة منه .

– كتاب المساكين نشره عام ١٩١٧ ، وقد أوجز الهدف من هذا الكتاب في مقال به وهو الصبر على الفقر والعزاء عنه . وهو مجموعة مقالات تدور حول هذا المحور .

– النشيد الوطني المصري نشره عام ١٩٢٠ وكان قد كتبه أثناء ثورة ١٩٩١ ، ومطلعه :

إلى العلا إلى العلا بني الوطن ... إلى العــلا .. كل فتــاة وفـتى
إلى العــلا في كل جــيل وزمن ... فلن يموت مـجـدنا .. كــلا ولن

وفي مقطع منه ينشد للوحدة الوطنية :

إيماننا كنيــسـة ومـســجــد ... دين واتحـــاد البــلاد وهوى
وكل مـا في العمـر يومـا وغدا ... وكل مـــا نملك للمــجــد ثمن

– نشيد اسلمي يامصر أو نشيد سعد زغلول ، صدر عام ١٩٢٣ ، وقد ألفه يوم أصبح لمصر دستور ، وهو نشيد مشهور مطلعه :

اسلمي يامـصـر .. إنني الفدا ... ذي يدي إن مـدت الدنيـا يدا

– رسائل الأحزان في فلسفة الحب والجمال ، وهي خمس عشر رسالة ، زعم أنه تلقاها من صديق عمره أربعون عاما . والرسالة الثالثة من هذه الرسائل بعنوان حيلة مرآتها وهي قصيدة من أرق القصائد وأعذبها . وقد صدرنا هذا الحديث ببعض من أبياتها ولعله كان يصف بدقة علاقته بالآنسة ميّ زيادة حين قال :

كادت تقول رضيت عنه فأمسكت ... ومضت على عجل لتخفي حالها
أواه .. لـو مـرآتـهـا نجـحـت ولو ... فمـهـا تبسم عند ذاك وقالـهـا

– تحت راية القرآن أو المعركة بين القديم والجديد ، وقد طبع أكثر من مرة . ويتضمن ردودا على طه حسين وكتابه الشعر الجاهلي ، وسلامة موسى حين نصّب الرافعي زعامة المذهب القديم ، فضلا عن دفاعه عن اللغة العربية .

– « السحاب الأحمر » ، وقد طبع عدة مرات أيضا . قدم له بما شف عن قصة حبه التى كانت محورا لرسائل الأحزان . والكتاب مجموعة من الخواطر مكتوبة بأسلوب النثر الفنى الذى تميز به الرافعى . أما موضوعاته فهى أشبه بما كان يختاره المنفلوطى . فهو يعقد فصلا – على سبيل المثال – عن السجين ، وآخر عن المنافق ، وثالث عن المدمن السكير ...

– على السفُّود ومعناها على السيخ ، وقد صدر عام ١٩٣١ وهو مجموعة مقالات نقدية تتناول العقاد وديوانه بأسلوب لا يخلو من قسوة فهو يقول :

وللسفود نار لو تلقت بجاحمها حديدا ظن شحما
ويشوى الصخر يتركه رمادا فكيف وقد رميتك فيه لحما

وبعد أن يشرح الرافعى معنى السفود يذكر أن سبب استعارته للنقد أن بعض المغرورين من أدباء هذا الزمن لا يصلح فيهم من النقد ... إلا ما ينتظمهم نارا كنار اللحم يشوى عليها .. ويلتمس سعيد العريان العذر لقسوة الرافعى على العقاد بأن تحرشات العقاد كانت قد تجاوزت حد الخصومة الأدبية واللياقة ، وقد لاحق الرافعى العقاد بعد هذا الكتاب فتناول كتابه عن ابن الرومى وديوانه من وحى الأربعين ملقبا إياه أحمق الدولة ولم تجمع هذه المقالات فى كتاب بعد .

– أوراق الورد وقد صدر عام ١٩٣١ ، وهو تكملة لكتابيه السابقين : رسائل الأحزان ، والسحاب الأحمر ، وهو مجموعة رسائل متبادلة بين شاعر فيلسوف روحانى وشاعرة فيلسوفة روحانية .

– رسالة الحج ، فلسفته وأسراره .

– وحى القلم وهو ثلاثة أجزاء ، الجزءان الأولان صدرا عام ١٩٣٦ ، وأعيد طبعهما عدة مرات مع الجزء الثالث الذى أشرف على نشره محمد سعيد العريان ، وهو مجموعة مقالات نشرها الرافعى فى الصحف والمجلات . وما يؤخذ عليها أنها مجموعة بغير ترتيب أو تصنيف طبقا لموضوعاتها مما يجعلها عسيرة التناول على الباحثين والقراء على السواء .

– رسائل الرافعي نشرها الشيخ محمود أبو رية عام ١٩٥٠ ، وهي الرسائل التي كان قد تلقاها من الرافعي خلال ثلث قرن من الصداقة بينهما ، لم يحذف منها غير عبارات قليلة جدا وجد حرجا من إثباتها ، بالإضافة إلى رسالة أو اثنين .

رغم هذا النشاط الموفور – بل ربما بسبب هذا النشاط الموفور – كان الرافعي دائم الإحساس بالغبن وأنه مغموط الحق غير معروف المكان وأن موضعه ليس هذه الوظيفة التي تقيده فترة هامة من النهار ، وهو الذي يعتبره أصدقاؤه المختار لحراسة لغة القرآن ، حتى ليتساءل في استفهام استنكاري في رسائله « أرسول أم موظف حكومة » .

ويؤلف في تاريخ آداب العرب مصنفه الكبير ، ثم لا يجد مكانه اللائق في الجامعة التي تستعين بالمستشرقين وغيرهم تعهد إليهم بتدريس الآداب العربية بينما يرى هو أنه أحق بذلك ، حتى أن بعض الأدباء مثل المرحوم عباس خضر استخرج من رسائل الرافعي إلى الشيخ محمود أبو رية نوعا من الحكم عليه بالاعتزاز الذي يبلغ درجة الغرور .. ومحبته السافره للتقريظ والثناء (عباس خضر ، الأدب في أسبوع ، الرسالة رقم ٩١٩ ، فبراير ١٩٥١) .

لكن أدباء آخرين التمسوا له العذر في انحراف صحته العامة الدائم ، وعوزه المادي ، بالإضافة إلى ما عاناه بسبب صممه ، كل ذلك عرضه لحالات نفسية قد تضيع عليه أعز الأصدقاء وأقرب الأحبة . (العريان ، حياة الرافعي ، الهامش ص ٥٠ وانظر أيضا : أبو رية رسائل الرافعي ، ص ٢٧٩) . ويعترف تلميذه وصديقه الأستاذ سعيد العريان بأن السخط كان ظاهرا على الرافعي بحيث يستهلك أعصابه ويطغى على بعض فنون آدابه لاسيما النقد بصورتيه الاجتماعية والفنية .

ومما يضاف هنا موقفه من محاولة حزب الوفد استمالته للكتابة في صحيفته يوميا بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ وخروج العقاد من الحزب ، لكنه رفض هذا العرض .

ويقال إن هذا الرفض هو الذي دفع وزير مالية الوفد – وكان مكرم عبيد وقتئذ – إلى حرمان أبنائه حقهم في المعاش بعد وفاته . وقد عبر عن هذا الرأي محمد سعيد العريان في مقالة له بمجلة الرسالة بعنوان : خل عنك ياوزير المالية .. فالله أكرم .

ولعل إقامة الرافعي شبه الدائمة في طنطا ، وعدم استقراره في القاهرة عاصمة البلاد ، وتعليمه الذي وقف به على حدود الابتدائية – بالرغم من أنه ثقف نفسه كما فعل العقاد – لعل لهذين العاملين أيضا دخلاً ، بالإضافة إلى العوامل السابقة ، في أنه لم تتح له المكانة ولا الشهرة التي كان يتمتع بها أدباء عصره أمثال أحمد شوقي وطه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم .

---

* اعتمدنا في هذا المقال أساسا على مؤلفات مصطفى صادق الرافعي وكتاب : مصطفى نعمان حسين البدري ، الإمام مصطفى صادق الرافعي ، مطبعة دار البصري ، بغداد ، ١٩٦٨ .

مىّ زيادة
بين الطموح والاكتئاب

ولدت الأديبة مارى الياس زخور زيادة فى مدينة الناصرة عاصمة منطقة الجليل فى فلسطين فى الحادى عشر من شهر فبراير عام ١٨٨٦ . وكان والدها لبنانيا من قرية شحتول إحدى قرى كسروان فى لبنان ، ذهب إلى فلسطين بحثا عن الرزق حيث استقر فى الناصرة يعمل بالتدريس ، وهناك تزوج من فتاة تدعى نزهة معمر ، وهوالزواج الذى أثمر وحيدته مارى .

وفى عام ١٩٠٠ - أى وهى فى الرابعة عشر من عمرها - انتقلت إلى كسروان موطن أبيها فى لبنان ، بعد أن عاشت طفولتها وصباها فى الناصرة بفلسطين . وفى قرية عينطورة راحت ابنة الرابعة عشر تكتب يومياتها تتساءل فيها عما إذا كانت ستعيش لتصبح عجوزا ، وتعلن فى الوقت نفسه اشتياقها للموت لأنها لا تفهم الحياة ، مما يدل على أن هذه الصبية تنفرد بحساسية غير عادية . ويعلل عبد اللطيف شراره فى كتابه عن مىّ زيادة أن هذه الكآبة التى تشيع فى مراهقة فتاة تتفتح للحياة ليس بسبب مزاجها الشخصى فقط ولكن أيضا بسبب الجو الذى شرع اليهود فى إشاعته داخل فلسطين وخارجها بعد أن فكروا فى استطيانها منذ عام ١٨٨٢ أى قبل أربع سنوات من مولد مى (عبد اللطيف شراره ، مىّ زيادة ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٥ ص ١٧) وكانت مىّ قد سبق لها أن أمضت أربع سنوات فى معهد للراهبات فى الناصرة ، ثم جاءت إلى لبنان لتقضى خمس سنوات أخرى بمعهد للراهبات أيضا فى عين عينطوره . وأنهت دراستها عام ١٩٠٤ وهى فى الثامنة من عمرها فعادت إلى والديها فى الناصرة .

وفى عام ١٩٠٨ انتقل والدها إلى مصر ، ومن الطبيعى أن السنوات الأولى لمى فى القاهرة كانت سنوات غربة بالنسبة لها حيث كانت ما تزال مجهولة مغمورة لا تستطيع أن تخالط المثقفين من ذوى اليسار فانعكفت على مطالعاتها ، كما أصبحت الموسيقى هوايتها . ثم ما لبثت أن بدأت خطواتها الأولى فى حياتها العملية حين وافقت على تعليم أولاد إدريس بك راغب ، أحد أثرياء القاهرة وصاحب جريدة المحروسة . وما لبثت أن

نشأت علاقة صداقة بين أسرتها وأسرة إدريس بك انتهت إلى تعيين أبيها مسئولا عن إصدار جريدة المحروسة ، ثم مالكا لها وللمطبعة التى كانت تطبع بها مما أتاح لمى مجالا جديدا هو الصحافة التى تستطيع أن تنشر فيها ما تكتب .

وبعد عامين من إقامتها بالقاهرة عادت إلى لبنان ، ومنه إلى يافا وحيفا بفلسطين تستعيد ذكريات صباها . ويرى عبد اللطيف شراره أن نشأة ميّ فى فلسطين ولبنان رسخت فى كيانها ضروباً من الأحلام والطموحات نأت بها عن الواقع ، كما أن الثقافة التى تلقتها مى فى مدارس الراهبات صرفتها إلى ما يشبه الرهبانية فى التعبد للجمال الذى لم تعثر عليه فى الواقع ، وأن ذلك قد انعكس على تصرفها إزاء كل من يتقدم إليها يخطب يدها أو يحاول إنشاء علاقة عاطفية معها ، إذ كانت تقارن بين الصورة القائمة فى خيالها ، وهذا الخطيب الواقعى فتجد فرقا شاسعا ، وهكذا قضت عمرها وهى تقارن ، وانتهت من الحياة ولما تنته من عزوبيتها . (المرجع السابق ، صفحات ٣١ - ٣٢) .

وربما يعلل ذلك تعلقها بجبران خليل جبران من خلال تراسلهما فقط ، مما لم يتح لها أن تعرفه إلا بالخيال ، ومات دون أن تراه . فيقول عبد اللطيف شرارة إن بلاءها الأعظم كان اتصالها بجبران ، لأنه هو الذى شدها إلى مزاجها الكئيب (المرجع السابق ، ص ٥٧) وربما كان الأدق أن مزاجها الكئيب هو الذى شدها إلى مزاج جبران المماثل .

ولقد كانت ثقافة مى الأولى ثقافة فرنسية ، فشغفت بكتابات بعض الأديبات الفرنسيات ، أحبت أشعار لامرتين ، وحين اطلعت على الشاعر الانجليزى بايرون - من خلال لامرتين - أحبت شعره أيضا . كما تأثرت فى مصر بالجو الفكرى الذى كان سائداً لدى الرومانسيين الأوربيين عن مصر القديمة وحكامها الفراعنة وأساطيرها لاسيما أسطورة إيزيس وأوزريس التى لاقت رواجا منقطع النظير فى إطار الحضارة الهلينية فيما بعد ، وانتقلت عبادتها إلى روما وغيرها من المدن الإيطالية . وقد وضح هذا التأثير فى أول كتبها « أزاهير حلم » الذى نشرته عام ١٩١١ بالفرنسية باسم إيزيس كوبيا ، وكوبيا لفظة لاتينية معناها الغزارة أو اليسر أو الكثرة ، وقد قصدت بها

ترجمة اسم أسرتها زيادة لكن الكتاب لم يشد انتباه الجمهور ، لأنه بغير لغته أولاً ، ثم لأنها نشرته باسم مستعار . غير أن قراء الفرنسية في مصر – ومنهم الشاعر خليل مطران . تناولوا هذا الكتاب وكتبوا عنه ممّا لفت إليه الأنظار .

لكن الأدب لم يملأ وحده حياة مى زيادة إذا أولت اهتمامها لمجالات أخرى . وكانت قد حضرت محاضرة لأديبة أخرى من أصل لبناني أيضا تعيش في مصر هي لبيبة هاشم موضوعها حرية المرأة وذلك عام ١٩٩١ بعد صدور كتابها بقليل ، فلاحظت عدم اهتمام بنات جنسها بالموضوع وانصرافهن إلى ما يتلهّى به النساء عادة من أحديث حول الأزياء وتناول سير الأخريات ، فتنبهت إلى حقيقة موقعها الاجتماعي كفتاة وموقف المرأة العربية بوجه عام من قضايا الحياة الكبرى ، وقارنته بموقف المرأة في الغرب ، فلمست حماسة هناك وسلبية وتخلفا في الشرق . وليس أدل على ذلك من السلطنة العثمانية التي قامت منذ عام ١٥٤٣ وحتى وقع بها الانقلاب عام ١٩٠٨ وليس بها مدرسة ثانوية واحدة للبنات ، ولم تقبل جامعة الآستانة بين طلابها أنثى حتى عام ١٩١٥ ، ولم يبدأ تعليم البنات يأخذ صفته الرسمية إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى بخمس سنوات ، وذلك بعد انهيار السلطنة العثمانية وانفصال البلاد العربية عنها .

وهكذا شغلت مى زيادة منذ عام ١٩١٢ بموضوع الارتقاء بوضع المرأة العربية يساعدها على ذلك أن العصر كله كان يتجه نحو ذلك المنحنى ، وأن معظم الدول أخذت بعد الحرب العالمية الأولى في تعديل قوانين أحوالها الشخصية والإدارية والدستورية لتفتح المجال أمام النساء للمساهمة في الحياتين الثقافية والسياسية .

وهكذا اتسع مجال العمل أمام مى زيادة حين راحت تتصل بالعاملين والعاملات في مجال المرأة خارج مصر والبلاد العربية ، وقادتها هذه الصلات إلى اتقان ثماني لغات بالإضافة إلى العربية هي الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والأسبانية واللاتينية واليونانية والسريانية ، وكانت تفخر بذلك قائلة لعل معرفتي لتسع لغات زادت في حدود وطنيتي ، وجعلتني أنظر إلى العالم كأنه وطني الأكبر ، ولعل أيضا سياحتي في أوروبا قد زادت في نفسي هذه العقلية .

وقد جعلت مي زيادة من نفسها قدرة ومثلا واضحا لما تقو ل ، فإذا طلبت من الناس أن يعلموا المرأة أعطتهم بنفسها الدليل على كفاءة المرأة لتعلّم مالا يستطيع كثير من الرجال أن يتعلموه أو يتقنوه . وقد لجأت في جهودها إلى الوسائل المتاحة لها من المحاضرات والخطب التى ألقتها على المنابر وأذاعتها الصحف إلى كتابة المقالات إلى الرحلات التى قامت بها لحضور المؤتمرات النسائية إلى عنايتها بدراسة عدد من النساء الشهيرات مثل وردة اليازجي وعائشة التيمورية ومدام دى سيفينيه ، إلى ظهور كتابها باحثة البادية ملك حفنى ناصف عام ١٩٢٠ ، وفيه أبرز القضايا التى تهم المرأة الشرقية .

كما كان من أبرز أوجه نشاطها ذلك الصالون الأدبى الذى أنشأته فى منزلها وكان ملتقى أبرز رجال الفكر والأدب فى القاهرة ومن يفد عليها من الأقطار العربية ، فقد اتخذت من منزلها ندوة أدبية يؤمها الأصدقاء وأعلام الفكر والأدب يوم الثلاثاء من كل أسبوع . وبذلك أضافت إلى الحياة الأدبية فى مصر صالونات الآنسات والسيدات التى سبق أن انتشرت فى المجتمع الفرنسى فى عهد لويس الرابع عشر ومن تلاه من ملوك فرنسا حتى اندلاع الثورة الفرنسية . ولقد شاع بيتان قالهما الشاعر إسماعيل صبرى يعبر بهما عن شعوره تجاه ذلك الصالون الأدبى :

روحى على بعض دور الحى هائمة   كظامئ الطير تواق إلى الماء
إن لم امتع بمى ناظرى غدا   أنكرت صبحك يا يوم الثلاثاء

وقد أكسب هذا الصالون ميّ شهرة تفوق كل ما عاد عليها من التأليف والخطابة لأن رواده كانو ينتمون إلى طبقات اجتماعية مرموقة ، ولكل منهم شخصيته البارزة فى أحد مجالات الحياة الفكرية ، وقد اشتهر معظمهم فيما بعد مثل : يعقوب صروف ، منصور فهمى ، مصطفى صادق الرافعى ، طه حسين ، العقاد ، أنطون الجُميّل ، شبلى شميل ، أحمد شوقى ، مصطفى عبد الرازق ، ولى الدين يكن ، خليل مطران ، إسماعيل صبرى ..... وغيرهم .

وقد وصف الشيخ مصطفى عبد الرازق شخصية ميّ فى صالونها الأدبى فقال : أديب جيل ، كتبت فى الجرائد والمجلات ، وألفت الكتب والرسائل ، وألقت الخطب والمحاضرات ، وجاش صدرها بالشعر أحيانا وكانت نصيرة ممتازة للأدب ، تعقد للأدباء فى دارها مجلساً أسبوعياً ، لالغو فيه ولا تأثيم ولكن حديث مفيد ، وسمر حلو ، وحوار تتبادل فيه الأراء ، فى غير جدل ولامراء . كما قال الدكتور طه حسين : كان صالون من ديموقراطياً ، أوقل أنه كان مفتوحا لا يرد عنه الذين لم يبلغوا المقام الممتاز فى الحياة المصرية ، وأنا أذكر أنى إنما اتصلت بصالون ميّ بعد أن نوقشت رسالتى فى أبى العلاء ، وشهدت ميّ هذه المناقشة ، وشهدت فيما يظهر بعض الحفلات التى أقامها لى الزملاء حينئذ ، وطلبت إلى أستاذها وأستاذى لطفى السيد أن يظهرنى فى صالونها . وكذلك عرفتها فى هذا الصالون وترددت عليها فى أيام الثلاثاء إلى أن سافرت إلى أوربا .

أما علاقتها بجبران خليل فجبران قد بدأت بعد أن قرأته وأحست بتآلف روحى مع هذا الذى شهر من بعيد أنها قريبة إلى قلبه . وترددت فى بادئ الأمر لكنها تشجعت بما قرأته عن نساء أخريات كن هن البادئات فى التعرف على أحبائهن ، فوجهت إلى جبران رسالتها الأولى تعرفه فيها بنفسها ، وتحدثه عن أصداء آثاره الأدبية فى القاهرة وفى أوساطها المثقفة وقتئذ ، ولم يكن جبران بلا علاقات نسائية ، لكنه كان كمعظم الفنانين - بل ربما معظم الرجال - تواقا إلى عقد الصلات مع النساء على مختلف أشكالهن . ولا شك أن حديث ميّ فى رسالتها عن أصداء أدبه فى عالم لا يدركه إلا تخيلا قد أرضى نرجسية الفنان فيه . فما كان منه إلا أن أرسل إلى ميّ رداً على رسالتها أفاض فيه عن نفسه وعن كتاباته ومعاناته . ثم أرسل لها قصته الأجنحة المتكسرة التى كانت قد صدرت حديثا يومئذ .

وشبت علاقة مركبة من التفاهم الأدبى والمودة التى لاهى رجاء خالص ولا يأس خالص بين أديب لبنان فى أمريكا الشمالية وأديبة لبنان فى مصر . وراحا يتبادلان

الآراء والعواطف الأثيرية . وبينما أطلق جبران عنان عاطفته المستمد مما حوله من مناخ يسمح بحرية المرأة وحرية إطلاق العواطف ، لم تكن ميّ سوى فتاة شرقية تربَّت في أديرة الراهبات . فكانت تحاول في رسائلها إلى جبران أن تجذبه إلى عالمها الروحي وتخرجه من جو أمريكا . لكن مي أخفقت في تلك المحاولة ، لأنها توهمت أن صلتها بأفكار جبران وأدبه وفنه تكفي لتمارس عليه نوعا من النفوذ الخاص . صحيح أنها ربما كانت توحي له ببعض الآراء والأحاسيس ، غير أنها لم تدرك أن تأثيرها فيه لا يختلف كثيرا عن تأثير أية أديبة يطالع مؤلفاتها ويقرأ رسائلها ، بينما ظل التأثير الفعَّال للجو الذى كان يعيش فيه ولم يستطع أن يتخلص منه عمليا ، وإن بدا أنه يتهرب منه في أدبه (المرجع السابق ، ص ٦١) .

وكانت صحة جبران في العقد الثالث من هذا القرن في تدهور ، وظل في حالة نزع يخف طوراً ويشتد طوراً حوالى عشر سنوات ، إلى أن توفي في صيف عام ١٩٣١ قبل أن يبلغ الخمسين . وهكذا مات صديق الروح قبل أن تراه ، وكانت قد فقدت أباها وأمها في العام نفسه ، فاشتد عليها الحزن ، ودخلت مرحلة نفسية تؤذن بنهاية حزينة مؤلمة . وكان قد وقع في يد مي كتاب بالألمانية عنوانه « الحب الألماني » فأعجبت به ونقلته إلى العربية تحت عنوان « ابتسامات ودموع » وهو كتاب رومانسي كتبت في مقدمته تقول : كنت اكتئب لغير سبب واكتئب للعوامل الدافعة بالاجتماع ، الشاغلة أفراده ليلا ونهارا . حتى إذا احتميت بحمى الطبيعة وألقيت عليها اتكال روحي رافَقَتْ الكآبة حبي واتكالي . الكآبة خاتمة شعور الإنسان إزاء الجمال والقباحة ، والخير والشر والعدل والظلم ، والكره والحب ، والفوز والخذلان .

هذا التمجيد للكآبة كان مقدمة لإضرابها النفسي الذى دلَّت عليه عناوين كتبها التي جمعت بين المتناقضات مثل « ابتسامات ودموع » و « ظلمات وأشعة » « وبين الجزر والمد » وأصبحت شغوفة بتلمس الجانب المؤلم من الحياة ، والذى اتصلت بهم جميعا من جبران إلى مطران إلى الرافعي إلى طاهر الطناحي وإسماعيل صبري وغيرهم

كانوا غائصين فى أنفسهم ، فلم يلتفت أحدهم إلى حقيقة ما يدور فى أعماقها أو محاولة علاج علتها (المرجع السابق ص ٥٧) .

وبعد موت جبران ووالديها قامت بزيارة إلى فرنسا عام ١٩٣٢ ، وبعدها إلى انجلترا ثم عادت إلى مصر حيث طاردتها أخبار الموت : حافظ إبراهيم فأحمد شوقى .

ثم سافرت إلى إيطاليا تشاهد آثارها وروائع فنونها ، وعادت إلى القاهرة لتنقطع عن مقابلة أى إنسان إلا فيما ندر مثل الدكتور طه حسين ، بل إنها كانت ترد الرسائل التى تصلها دون أن تفتحها .

وبلغ أقاربها فى لبنان تدهور حالتها النفسية ، فاستقر الرأى على العودة بها إلى لبنان ، لكنها ما كادت تصل حتى أودعها أقاربها مستشفى العصفورية ، وهو المستشفى الوحيد فى لبنان يؤمئذ للمصابين بالأمراض النفسية والعقلية . وداخل المستشفى حاولت الانتحار خنقا ، وقيل إن هذه المحاولة لم تكن فى الواقع إلا ثورة منها على من اتهموها بالجنون وثأراً لكرامتها حتى شاع أن مى تعرضت لاضطهاد لا يجب السكوت عليه ، وأن من وضعوها فى المستشفى إنما فعلوا ذلك لأغراض لا تمت للحقيقة بصلة . وحاول البعض أن يزورها فى العصفورية لكنهم لم يستطيعوا مشاهدتها والتحدث معها ، فشنّ بعضهم حملة صحفية هدفها إنقاذ كرامة مى ورد الاعتبار نها بنقلها إلى هذا المستشفى . فنقلت إلى مستشفى آخر فى بيروت ، لكنها أضربت عن الطعام هناك ، وصرحت لمجلة « صوت المرأة » قائلة : أضربت عن الطعام لأنى اشتهيت الموت بعد ما لاقيت من اضطهاد وعنف ، ورفضت استقبال الناس لأن الذين زارونى كانوا يحدثوننى أحاديث تدل على اعتقادهم بجنونى . وعندما زارها الدكتور نقولا فياض وأمين الريحانى فى المستشفى ، خرجا من عندها غير مطمئنين إلى سلامة وضعها . وبدا أن أكثر ما كان يحز فى نفسها أن تدخل المصحات رغما عنها فهى تريد قبل كل شئ تكذيب ما شاع عن مرضها ، فنُقِلَت إلى منزل خاص استعادت فيه صحتها ، وقرر الأطباء أن فى إمكانها أن تمارس نشاطها العادى . وعلى أثر ذلك ألقت محاضرة فى الجامعة الأمريكية فى بيروت عنوانها « رسالة الأديب إلى الحياة العربية » خرجت منها موفورة الكرامة ونالت ماسعت إليه من تكذيب المغرضين

والشامتين ، ثم انتقلت إلى الفريكة قرية أمين الريحانى حيث عاشت فترة استجمام وهدوء لمدة ثلاثة أشهر ، ختمتها بالرحيل إلى القاهرة حيث ألقت محاضرة أخرى بدعوة من الجامعة الأمريكية بقاعة إيوارت التذكارية بالقاهرة .

واندلعت الحرب العالمية الثانية وهى تعيش فى القاهرة فى وحدة قاسية ، فعاودها مرضها الأصيل « إرادة الموت » واشتدت أعراضه فى السابعة عشر من شهر أكتوبر عام ١٩٤١ فامتنعت عن تناول الطعام والاتصال بالناس لمدة ثلاثة أيام متوالية . وفى ليل العشرين من أكتوبر عام ١٩٤١ كان للقلب المتعب قد آن له أن يستريح بعد خمسة وخمسين عاما وبضعة شهور متأرجحا بين الطموح والاحباط .

وفيما يلى قائمة بمؤلفات أديبتنا مىّ زيادة :

أزهير حلم (بالفرنسية ونقله إلى العربية الدكتور جميل جبر)

سوانح فتاة (مجموعة خواطر)

كلمات وإشارات (مجموعة خطب ومحاضرات)

ظلمات وأشعة (مقالات فى الوطنية وفلسفة الحياة)

الصحائف (منتخبات من مقالاتها)

المساواة (دراسة اجتماعية فى الديموقراطية والاشتراكية)

باحثة البادية (دراسة أدبية نقدية عن ملك حفنى ناصف)

وردة اليازجى

عائشة التيمورية

غاية الحياة (محاضرة ألقتها فى الجامعة المصرية الأهلية)

رسائل مى بين الجزر والمد

سوانح فتاة (مذكرات مى زيادة)

قصص غير مجموعة . إلى جانب مخطوطات لم تطبع منها : ليالى العصفورية ، من الأدب العالمى ، رسائلها إلى بعض الأدباء .

أما ترجماتها فهى :

ابتسامات ودموع (عن الألمانية)

رجوع الموجة (عن الفرنسية)

الحب فى العذاب (عن الأنجليزية)

كما صدرت عن مى زيادة كثير من المؤلفات من بينها : عدد خاص من مجلة المكشوف فى شهر مايو ١٩٣٨ على آثر حملة الإشاعات التى سرت حولها عند نقلها إلى المستشفى وإجراء الحجر الصحى عليها .

عدد خاص من مجلة الأديب البيروتية فى يناير ١٩٤٢ عقب وفاتها

ذكرى فقيدة الأدب النابغة مى (وهى مجموعة الخطب ، والقصائد التى ألقيت فى حفل تأبين مى ،أشرفت على تحريرها هدى شعراوى) صدرت عام ١٩٤٢

محمد عبد الغنى حسن ، حياة مى ، القاهرة ، ١٩٤٢ .

العــدد الأول من مجلة صوت المرأة ، صدر فى ديسمبر ١٩٤٩ خاصا بالأديبة مى زيادة .

جميل جبر ، مى جبران ، بيروت ، ١٩٥٠

جميل جبر ، مى فى حياتها المضطربة ، بيروت ، ١٩٥٣

مى ، سلسلة المناهل ، بيروت ، ١٩٥٤

الدكتور منصور فهمى ، مى زيادة ورائدات الأدب العربى الحديث ، القاهرة ١٩٥٤

عبد اللطيف شرارة ، مى زيادة ، دار صادر بيروت ، ١٩٦٥ (وهو الذى اعتمدنا عليه أساسا فى هذه الدراسة) .

وداد سكاكيني ، مى زيادة فى حياتها وأثارها ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩

طاهر الطناحى ، مقالات عن غرام بعض أعلام الفكر بمّى ، الهلال أعداد ، ديسمبر ١٩٤٧ ، ومايو ١٩٤٨ ، ويناير وفبراير ، وأبريل وديسمبر ١٩٦٢ ، ويوليو ١٩٦٤ .

مارون عبود ، جددا وقدما ، (ويتضمن فصولا تؤكد تبادل الحب بين مى وجبران) بيروت ، ١٩٥٤

كامل الشناوى ، الذين أحبوا مى ، دار المعارف ، ١٩٧٢

عبد السلام هاشم حافظ ، الرافعى ومى ، القاهرة ، ١٩٦٤

العوضى الوكيل ، مطالعات وذكريات (وبه فصل عنوانه : مى ومحبوها) القاهرة ١٩٧٢

فاروق سعد ، باقات من حدائق مى ، بيروت ١٢٩٧٣

الدكتور نعيم عطية

أديب مغامر إنتاجه غزير متنوع

العصافير لا تعرف المحاكم

بل تقف على نوافذها تغرد

وقد تتشاجر .. هل رأيت عصفورين يتشاجران ؟

إنهما يلتحمان .. ويتناقران ... يتنافران ..

ويسقطان إلى الأرض

ثم يطيران .. ويعاودان النقار

حتى يفتر الغضب الذى يغلى تحت الجناحين

ثم يفترقان ويطيران مع سائر الرفاق

كما لو لم يكن قد حدث شئ

ما أبسط خلافاتهما .. وما أسرع الحلول

هذه هى إحدى القصائد النثرية الرقيقة التى تضمنها كتاب أوديوان "زمن البراءة" للدكتور نعيم عطية الصادر عام ١٩٩٢ ، وإن كانت هذه القصيدة سبق نشرها فى مجلة المجلة عام ١٩٧٠

وقد ولد الدكتور نعيم عطية بأسوان فى الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٢٧ من أم يونانية ووالد مصرى ، وتخرج من كلية حقوق جامعة الإسكندرية عام ١٩٤٨ ، ثم حصل على الدكتوراه فى القانون من جامعة القاهرة عام ١٩٦٤ عن رسالته بعنوان " مساهمة فى دراسة النظرية العامة للحريات الفردية " وعمل مستشاراً بمجلس الدولة وتدرج فى وظائفه حتى وصل إلى منصب نائب رئيس المجلس ، وإلى جانب تخصصه القانونى فإنه يسهم فى الحياة الثقافية رابطا بين الأدب والفن والقانون .

ويتميز الدكتور نعيم عطية بتعدد جوانب نشاطه الثقافى ، فهو - إلى جانب مؤلفاته القانونية - مولع بالفنون التشكيلية وله فيها دراسات سواء عن الذين أثَّروا فى حركة الفن التشكيلى فى مصر أو على النطاق العالمى ، كما أن له أعماله الإبداعية فى مختلف القوالب الأدبية من قصة قصيرة ورواية ومسرح وشعر منثور أو نثر غنائى ، بالإضافة إلى دراساته الأدبية أو النقدية ، وترجماته من الأدبين الانجليزى والفرنسى .

أما دراساته وترجماته المتعددة من الأدب اليونانى المعاصر إلى لغتنا العربية فلعله أبرز أديب مصرى معاصر آل على نفسه أن يقدم هذا الأدب إلى القارئ العربى قصة ورواية وشعّرا بحيث منحه رئيس اليونان وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى تقديراً له عن هذه الجهود ، وسلمه له سفير اليونان بالقاهرة فى حفل أقيم بدار الأوبرا .

فمن مؤلفات الدكتور نعيم عطية فى القانون ، فى الروابط بين القانون والدولة والفرد عام ١٩٦٨ ، والقانون والقيم الاجتماعية عام ١٩٧١ ، والحريات العامة والقانون الجنائى عام ١٩٨٠

ومن مؤلفاته فى القصة القصيرة قضية الشاويش صقر عام ١٩٧١ ، ولحظة لقاء عام ١٩٧٦ ، ثم حكايات الحب اليومية عام ١٩٧٦ أيضا ، فنساء فى المحاكم عام ١٩٧٩ ، ثم فتاة على حصان أحمرّ عام ١٩٨١ ، ونَورْسَان أبيضان عام ١٩٨٩

ومن رواياته : المرآة والمصباح عام ١٩٦٨ ، والإغراء الأخير عام ١٩٧٨ ، وليل آخر عام ١٩٨١ ، والملاك عام ١٩٨٨

ومن مسرحياته : الفتى الشجاع عام ١٩٦٥ ، والأصدقاء عام ١٩٦٩ ، والصندوق عام ١٩٧١ وترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٧٨ ، والحب والكابوس ، وامرأتان عام ١٩٨١

وفى الشعر المنثور أو النثر الغنائى أصدر ديوانه زمن البراءة عام ١٩٩٢ الذى أخذنا عنه القصيدة التى صدّرنا بها هذه الدراسة ، وقبلة الريح عام ١٩٩٥ ، وكن بشوشا ١٩٩٧ ، وعلى الغلاف الخلفى لهذا الديوان قائمة بستة دواوين أخرى يعدنا بها الدكتور نعيم عطية كلها معدة للطبع والنشر .

أما دراساته النقدية فمنها ! يحيى حقى وعالمه القصصىّ نشره عام ١٩٧٧ ، ومسرح العبث : مفهومه وجذوره وأعلامه عام ١٩٩٢، ولحظات أدبية عام ١٩٩٢ أيضا ، ويوسف الشارونى وعالمه القصصىّ عام ١٩٩٤

وأول مؤلفاته فى الفن التشكيلى كان عام ١٩٦٥ بعنوان " من رواد الفن الحديث ، تلاه " خمسة رسامين كبارّ عام ١٩٦٨ ، فالعين العاشقة عام ١٩٧١ ، ثم حصاد الألوان عام ١٩٧٩ ، والتعبيرية فى الفن التشكيلى عام ١٩٧٩ أيضا ، فكتاب : الفن الحديث .. محاولة للفهم عام ١٩٨٣ ، ثم نزهة العيون فى العام نفسه ، ثم نشر كتابه عن الفنانة إنجى أفلاطون عام ١٩٨٦ ، ثم مؤلفه لوحات تسر الخاطرّ عام ١٩٨٨ ، وتلاه فنانون ولوحات عالمية عام ١٩٩٢ ، ثم دنيا هذا الفن ١٩٨٨ ، وفنانون ولوحات عالمية ١٩٩٢ ، فالمكان فى التصوير المصرى الحديث عام ١٩٩٣ وأخيراً العين لا زالت عاشقة ١٩٩٨

ومن دراساته وترجماته التى قدم بها الأدب اليونانى الحديث إلى القارئ العربى المعاصر نقرأ ، مختارات من الأدب اليونانى الحديث فى القصة عام ١٩٦٨ ، وشخصيات من الأدب اليونانى المعاصر عام ١٩٨٣ ، والشعر اليونانى المعاصر عام ١٩٨٣ ، ومن المجموعات القصصية اليونانية التى ترجمها مجموعتا " حلم فتاة " ومطلوب أمل لاندونى ساماراكى ، ومن الروايات اليونانية روايتا " نداء الأرض " وغابة الفرح " لإيفانجيلوس أفيرون ، كما أصدر الدكتور نعيم عطية سلسلة عن الأدباء اليونانيين المعاصرين بعنوان " إطلالة على الشعر اليونانى الحديث " صدر منها حتى الآن خمسة مؤلفات إلى جانب ترجمته ديوان كفافيس شاعر الاسكندرية مع دراسة وشروح كان يجب أن تمنحه الدولة عنه – على الأقل – جائزة الدولة التشجيعية فى الترجمة ، هذا بالإضافة إلى ترجمات أخرى قام بها الدكتور نعيم عطية مثل مسرحية الكراسى ليوجن أونسكو والأعمال الكاملة لچورچ سفيريس .

وبذلك يكون نعيم عطية قدَّم حتى الآن للمكتبة العربية أكثر من خمسين كتابا خلال رحلة أدبية طولها نصف قرن أى بمعدل كتاب كل عام .

وقد نشر صديقه محمد الراوى كتابا بعنوان " الحرية والعزلة ، حوارات فى أدب الدكتور نعيم عطية ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٨ "

★ ★ ★

وعندما ما ننتهي من قراءة مجموعته القصصية الأولى " **قضية الشاويش صقر** " نتساءل ما هي القضايا التي تؤرق نعيم عطية وكانت وراء كتابته القصة القصيرة ! في أول الأمر نجد أنها قضايا اجتماعية مثل قضية الحرية في قصة " قضية الشاويش صقر " وقضية الفقر كما في قصص " الابتسامة "واحمل كمانك واميش " "وزيارة لفتاة مريضة " ، ومشاكل المرض مع الأطباء كما في قصة " الرجل الذي يشكو كثيراً ، وقد استخدم الدكتور نعيم عطية في هذه القصص جميعها الأسلوب السردي التقليدي ، غير أننا شيئا فشيئا ما نلبث أن نكتشف أن نعيم عطية يولي قضايا الشكل الأدبي عناية لاتقل عن اهتمامه بالموضوع ، وهذا واضح في القصص الأربع الأخيرة من المجموعة " استغاثة رجل يلهث " و " فراق إنسان عزيز " "والبيت الرمادي وأخيراً "الصعود والهبوط " ولعل هذا هو سر تجاورها معافي نهاية المجموعة .

لهذا فالقصص الأولى يغلب عليها طابع السرد ، طابع الحدوتة ، ونجد كلمات مثل : تذكر ، قفز إلى مخيلته ، ولهذا فإنه من الممكن أن نحكي القصة بعد قراءتها ، أما في القصص الأربع الأخيرة فلا يمكن فصل الموضوع عن الشكل ، بحيث يجب أن يقرأ الإنسان القصة بنفسه لكي يحصل منها على ما يريده كاتبها ، فليس هناك حوادث منفصلة عن طريقة عرضها ، ولهذا فليس من الغريب أن تكون القصص السبع الأولى مكتوبة بضمير الغائب ماعدا قصة واحدة هي قصة الرجل الذي يشكو كثيراً ، بينما على العكس من ذلك فإن القصص الأربع الأخيرة مكتوبة كلها بضمير المتكلم ماعدا القصة الأخيرة وهي قصة "الصعود والهبوط" ، فضمير الغائب أكثر ملاءمة وأسلوب السرد ، أما ضمير المتكلم فهو يعبرّ عن إنسان أكثر أزمة يرجو أن يتخفف من أزمته بالإفضاء إلى الآخرين ، كما أنه من ناحية أخرى أكثر التصاقاً بالحدث بحيث تصبح لغته جزءاً من قضيته .

في القصص التقليدية نجد نعيم عطية يختار شخصياته من بسطاء الناس : شاويش مرور ، عاطلون ، فتاة عاملة في مصنع خياطة مريضة بالقلب ، أم فقيرة زوجها مشلول لاتجد ما تهديه لابنها المسجون غير ابتسامتها ، زوجان فقدا ابنهما في الحرب وكل منهما يظن أن الآخر لا يعرف وتخفي عنه الخبر ، موسيقيٌ جوّالٌ يريد أن يجمع ثمن الدواء لزوجته المريضة فيقبض عليه مع النشالين لينشلوا منه ما جمعه ،

ولعل قصة الرجل الذى يشكو كثيراً – وهى القصة الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم فى هذه المجموعة الأولى – هى وحدها التى نجد فيها شخصيه من طبقة تستطيع أن تذهب إلى عيادات الأطباء الخصوصيين لتدفع أجر الكشف ، ومع ذلك فهى شخصية مطحونة بسبب زحمة الأطباء بزبائنهم وأصدقائهم المرضى .

أما المجموعة الثانية من القصص فإن نعيم عطية لم يعد يهتم كثيرا بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها شخصياته ، بل إنه أكثر اهتماما فيها بالموقف ، فاستغاثة من رجل يلهث " يرويها شخص مأزوم يبدو أنه مجنون ، و " فراق إنسان عزيز " كورس جنائزى لسيدة توفيت فجأة نتيجة خطأ طبى ، ليس فيها بطل بل هناك موقف أحبائها وأصدقائها من موتها المفاجئ الذى يعنى بالتالى موتا فجائيا لجزء عزيز من حياتهم ، وكل منهم يندبها من الجانب الذى خسره بموتها فى حياته – عاطفة أو مصلحة ، وفى قصة البيت الرمادى نجد أن الموقف هو اصطدام الحاضر بالماضى ، فبطلها يعود سواء بجسمه أو بذكرياته إلى ثلاثين عاما مضت فيختلط عليه الزمانان ، لا يريد أن يعترف بأن الماضى قد انتهى وأن طفولته مضت ، أما قصة " الصعود والهبوط " فهى صراع الرجل والمرأة ، الرجل الذى تغريه المرأة بإنقاذها ، فيستجيب لدعوة الإغراء من أجل أن يصبح بطلا ومنقذا ، لكنه ما يلبث أن يصبح ضحيتها لتغرقه هى بدورها ، وهكذا تنمحى حدود الشخصيات فلا نعرف لها عملا ولا اسما ولا عمرا بل لها مواقف هى التى نتعرف منها عليها .

فى القصص الأولى من المجموعة نتتابع الأحداث ، ومن حين لآخر نرتد إلى الماضى لنعود إلى الحاضر ، فالحاضر والماضى هما المستويان اللذان نتعرف من خلالهما على الشخصية وتصرفاتها ، وفى قصة الابتسامة نجد أن هناك شخصتين يتتابع وعى كل منهما بالتبادل : شخصية مختار القومسيونجى أولا ثم شخصية أم زينهم ثانيا ، لكننا ما نزال نعيش فى عالم الحاضر الواقعى لنرتد منه إلى الماضى بين الحين والحين .

فإذا قرأنا قصة "زيارة لفتاة مريضة " نجد أن الأمر لم يعد يقتصر على التنقل بين الماضى والحاضر ، ولا على تبادل وعى أكثر من شخصية هى : عباس العاطل ،

وإحسان المريضة بقلبها ، وأمها ، بل نحن ننتقل من عالم الواقع إلى عالم الحلم والهذيان ، ويُدخلنا الدكتور نعيم عطية هذا العالم الجديد الذى تعيشه المريضة بقوله : منذ وقت مبكر اقفلَتْ الفتاة حساباتها مع الواقع لتكرس نفسها تماما للحلم ، وهو حلم بدا ناعما رقيقا جميلاً فى أول أمره ، غير أنه ما يلبث أن يستحيل إلى كابوس يُطبق على أنفاسها دلالة على تطور مرضها وسوء حالتها النفسية . كما أن المؤلف يدخلنا عالم الحلم والكابوس الذى تعيشة الأم المنزعجة على ابنتها ، وأخيراً يختلط الواقع بالحلم فى الحوار الذى يدرو بين عباس وإحسان بحيث لا يعود حوارا واقعياً .

ونحن لا نتحرك فقط فى حرية بين عالمى الواقع والحلم ، بل وبين ضميرى الغائب والمتكلم ونحن ندخل بدورنا عالم الحلم للشخصية الثالثة شخصية عباس العاطل ، وهكذا يتداخل وعى الشخصيات كما يتداخل عالم الواقع وعالم الحلم ، كما تتداخل الضمائر لنصل إلى قمة المأساة .

فإذا كانت قصة " استغاثة رجل يلهث " فقد ابتعدنا عن عالم الواقع ، إنه يتوارى ليفسح المجال لعامل الهذيان والجنون بحيث لم يعد الواقع هو الأصل كما كان فى القصص التقليدية الشكل السابقة ، بل أصبح عالم اللا واقع هو الأصل ، ومن حين لأخر نطل على العالم الواقعى إطلالة سريعة لنغيب من جديد فى عالم الجنون ، وهكذا توارى ضمير الغائب وحلَّ محله ضمير المتكلم بعد أن كانا يتصارعان فى القصة السابقة .

وفى البيت الرمادى يصبح عالم الذكرى هو الواقع فالعودة إلى الماضى لم تعد تتم بأفعال مثل : تذكر ، أو : قفز إلى ذهنه ، كما فى قضية الشاويش صقر بل يتم بتجسيد الذكريات نفسها عن طريق عودة البطل إلى مدينة طفولته التى غادرها منذ ثلاثين سنة ، حتى اذا كانت قصة " الصعود والهبوط " آخر قصص المجموعة أصبحنا على مستوى التجريد حيث قدم لنا المؤلف بناء فانتازيا يتجاوز الواقع والحلم معاً وحيث يدور ذلك الحوار الأزلى بين كل رجل وأمرأة .

ونهايات القصص الأولى تتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم ، أما فى القصص الأخرى فلم يعد هناك تفاؤل ، " فقضية الشاويش صقر " تنتهى بطرده من عمله ، لكنه كسب

قضيته وأثبت أنه شخصية ذات إرادة صامدة ، إذا استعرنا قاموس الدكتور نعيم عطية في دراسته عن عامل الإرادة في أدب يحيى حقي ... أم زينهم في قصة الابتسامة تبكي لأنه فشلت أن تشترى هدية لابنها السجين ، الزوجان ينجحان في أن يخفي كل منهما عن الآخر نبأ مصرع ابنهما ، عازف الكمان ينجح في أن يجمع ثمن الدواء لكنه ما يلبث أن يُقبض عليه ثم يُنشل منه ما جمعه ... وهكذا .

أما القصص الأخيرة فثمة نغمة حزينة متشائمة تتردد من أول القصص إلى آخرها : الرجل الذى يستغيث لاهثا يعلن في أول قصته أن المكان مقيت وقد تمكنت منه كراهية كل شئ .. وفي نهاية القصة أصبح متأكدا من موته ، أما قصة " فراق إنسان عزيز " فتنتهي بأن كل شئ قد يكون بلا معنى ، وفي نهاية "البيت الرمادى" يحس البطل أن قلبه قد هوت عليه قنبلة دكته حين يدرك أن العمر يذهب وكل شئ يتهدم ، أما في قصة " الصعود والهبوط " فإن المرأة التى أنقذها الرجل هي التى أغرقته .

هذه النهايات المتشائمة دلالة على ما انتهت إليه رؤيا الدكتور نعيم عطية خلال رحلته الفنية وهي رؤيا تنطوى على الرفض ، فالتشاؤم دلالة الرفض .



أما مجموعته القصصية " **حكايات الحب اليومية** " فإنها تتناول أساسا علاقة الرجل بالمرأة ، وكما جاء على الغلاف الأخير للمجموعة أن المرأة منبع السعادة والشقاء معا ، غير أن المرأة في قصص هذه المجموعة مصدر للشقاء أكثر مما هي مصدر للسعادة ، كأنما نلتقط الخيط من القصة الأخيرة في المجموعة السابقة والتى كان عنوانها " الصعود والهبوط " كما رأينا .

فأول قصص المجموعة التى أطلقت عنوانا عليها " قصص الحب اليومية " إنها ليست قصص حب كما قد يُوحى إلينا العنوان إلا اذا آمنا بنظرية فرويد أن كل حب يخفى وراءه كراهية في اللاشعور أو العكس ، فإطلاق اسم الحب عليها من باب السخرية ، وتلك سمة هامة من سمات هذه المجموعة ، والأولى أنها حكايات المعارك اليومية والصراع الدائم بين الرجل والمرأة التى تمثل العلاقة بينهما تلك المفارقة الساخرة : فكل منهما يحتاج للآخر ، ولهذا فكل منها يكره الآخر لأنه لا يستطيع

أن يستقل عنه ، إنه مصدر شقائه لأنه كان من المفروض أن يكون مصدر سعادته ، يقول أحد شخصيات هذه القصة " الوجود مع الآخرين ضرورة لانعرفها ، نحن نحمل بداخلنا موتا للآخر لأننا نحبه .. كما يحمل لنا هو بدوره موتاً " .

وتتفاوت قصص هذه المجموعة – مثل سابقتها – بين الواقعية والتجريد ، كما تتسم بأسلوب السخرية والتهكم ، ومن المعروف أن السخرية هى إحدى الوسائل الأسلوبية التى يلجأ إليها القصاص لإقامة توازن حين تكون موضوعاته مأساوية ، ولعل قصة " فى الطريق إلى ساحة الإعدام " أكثر القصص سخرية ، ففى موكب المحكوم عليه بالإعدام تلاحقه زوجته تطلب منه أن يدفع رخصة التليفزيون وتؤنبه لأنه يهمل دائما فى أمر بيته ، ولعل هذه العلاقة الزوجية هى الحكم الحقيقى على الرجل بالإعدام .

أما آخر قصص المجموعة وهى بعنوان " من شكاوى القلب الميت " فهى صرخة أديب يعذبه الشك فى قيمة حياته ، غير أنه لا يترك نفسه لهذا اليأس ، تلك صيحة فنان يحس بالغربة وبوطأة هذه الغربة على نفسه .



أما المجموعة القصصية " **فتاة على حصان أحمر** " للدكتور نعيم عطية فتتسم بما اسمية البساطة " البساطة فى الأسلوب والبساطة فى الموضوع ، وقصة " الحلية " نموذج طيب لما احتوته المجموعة من قصص سواء من ناحية الشكل أو من ناحية الموضوع ، وتقوم القصة على التأرجح بين العالمين الداخلى والخارجى أو بين الماضى وذكرياته والحاضر وواقعه .

تبدأ " الحلية " بالحاضر أى بعلاقة الزوج بزوجته ، ونجد فى هذا الحاضر شيئا من التنافر بينهما ، ثم نسترجع مع الدكتور رمزى بطل القصة علاقته القديمة بزوجته ، ونلمس أن هذه العلاقة من أولها تنبئ بما سننتهى إليه ، ومع ذلك ظل الدكتور رمزى يظن أن هذه العلاقة وسيلة يكمل بها نقصه ، لكن الخلافات ما لبثت أن ظهرت لتوقع بينهما فراقا مضمرا وإن لم تتخذ شكل المجاهرة العلنية ، وربما كانت العلاقات التى تنتهى هذه النهاية بين طرفين يبدآن بلقاء حميم موضوعا أساسيا من موضوعات هذه المجموعة .

فقصص مجموعة نعيم عطية " فتاة على حصان أحمر " تقوم على ثنائية تتمثل في علاقة بين شخصين ، وتنتهي بافتراق هذين الشخصين لسبب أو آخر ، قد يكون في بعض الأحيان سببا اجتماعيا ، وفي بعض الأحيان سببا نفسيا ، وفي أحيان ثالثة سببا أخلاقيا ، كما قد يكون في بعض الأحيان سببا قدريا مثل الفراق بالموت . على أن القصص تنطوي على إشارات للغد بنوع من الأمل أو الخروج من هذا الإحساس الحزين الذي يسود معظم قصص المجموعة ، والغد هنا أمل في التغيير .



وهكذا تتأرجح كتابات الدكتور نعيم عطية الإبداعية بين الاتجاهين الواقعي والتجريدي ، وتعتبر علاقة الرجل بالمرأة من أهم المحاور التي تدور حولها قصصه القصيرة ورواياته ، والمرأة في هذه العلاقات مصدر للشقاء أكثر مما هي مصدر للسعادة ، كما أن تخصص المؤلف في القانون يلقي بظله على كثير من قصصه ، بل إن عمله بالقانون مصدر من مصادره القصصية ، كذلك فإن كتابات الدكتور نعيم الإبداعية لم تضع يوما في حسابها مجاراة السوق الأدبية الرائجة ، فهذا باب سهل مضمون لكنه موقوت ، لكنه اختار الباب الضيق في الفن ، باب التجريب ، فروح الفنان أشعرته أن الشكل التقليدي يضيق عن استيعاب لحظتنا الحضارية بكل ما فيها من جنون ولا معقول ، فرفض أن يضيف كمّاً إلى الكمّ السابق عليه وعاهد نفسه على أن يقدم إنتاجا أصيلا ، أن يغامر ، ولو كلفه ذلك أن ينشر كتبه على حسابه كما فعل أكثر من مرة ، بهذا أثبت أنه كاتب مغامر متنوع وأن قالبا أدبيا واحدا يضيق عن استيعاب تجربة حياته المصطخبة الثرية وشعاره " كل ما لا يميتني يحييني " ، فقد واجه في حياته ما كان كفيلا أن يقتل غيره ، لكنه - على عكس ذلك - استطاع بإرادته وموهبته أن يجعله مصدر إخصاب لحياته الأدبية .

وليس أفضل من هذه الكلمات الصادقة التى يوجز فيها نعيم عطية رؤيته الشاملة لإبداعه حين يعلق قائلا إن أعماله الأدبية عرفت الأمل كما " تلمست فيما بعد مسارات أخرى عرفت الأمل المحبَط والأمل الميئوس معا ، الأمل العَدَميّ واللا أمل بل ومحاولة التحرر من الأمل ذاته " (نعيم عطية ، مطلوب أمل بعيون يونانية ، الهلال ، سبتمبر ١٩٩٧ ، ص ١٣٩) ، ثم يشير إلى روايته " ليل له آخر " فيقول إن المحنة فيها تحاصر " الإنسان وتثقل وطأتها عليه ، وللخلاص من الأمل حلوه ومره يقرر أن ينفض عن كاهله مسببات تعاسته : الحب ، المال ، الصداقة ، النجاح ، مباهج الحياة ذاتها ، وذلك كله بوازع الخوف من الإخفاق ، وهو ما يعادل ضياع الأمل ، لكن الشئ الذى لم يكن بإمكانه التخلص منه هو إنسانيته ، ومن خلال إنسانيته يعود يفعل الخير لجمال الخير ولا ينتظر أجراً ، أى دون أمل فيما يتجاوز الفعل ذاته ، ثم يمضى الإنسان فى أعمالى إلى التقصىّ عن الحقيقة لذاتها وبذاتها حتى لو كان اكتشافها مخيّبا للأمل .. ومن خلال استرجاع ذكريات حياته يتبين أن الحياة جديرة أن تُرتضى كنعمة ممنوحة مثلما على جبينك ، ذات يوم قائظ ، تَطبع قبلتها نسمة ،، رطيبةٌ لا تعرف من أين تجئ ولا أين تذهب ،، .



كلمة أخيرة عن نعيم عطية الأديب الإنسان ، فقد عشنا معا فى مرحلة من مراحل حياتنا لحظات ممتعة ، خففت صداقتنا الحميمة ما كان يشوبها أحيانا من مرارة الحياة ، وكما صاحبْتُه لحظاتٍ فى بعض أعماله الإبداعية ، فقد أبى إلا أن يرد لى هذه الصداقة أضعافا مضاعَفةً ، لا بدافع حسابىّ بل بدافع عفوىّ وجدانىّ ، فصاحبنى خلال المراحل المبكرة من حياتى الأدبية ، وكأنه يرتشف على مهل مما أُبدِعُهُ ليفرزه عسلا تنوقيا إبداعيا ، كانت ثمرته " يوسف الشارونى وعالمه القصصىّ " .. وكان قد أصدر من قبل كتابه " يحيى حقى وعالمه القصصى " – فقد كان يكتبه على فترات متباعدة حتى أصبح نصاً مفتوحا يضيف إليه كلما اكتمل لديه محور من محاوره ،

حتى لقد حدثنى بعد طبع الكتاب أنه ما يزال يمور فى وجدانه براعم فصول لم تنضج ثمـراتها بعـد . وقـد أثبـت نعـيم عطية أن إبداعه النقدى – وهذا الكتاب نموذج له – لا يقل نفاذ بصيرة عن إبداعه الأدبى ، وأن الرفقة الوجدانية هى الوسيلة التى تتيح للنص اختراقه مما لا تتيحه أية وسيلة أخرى ، فاعاد صياغة قصصى فى بانوراما نقدية يسرى فيها خيط شبه روائى ، تكاملا واندمجا فى ضفيرة واحدة تخاطب العقل كما تخاطب الوجدان .

نهاد شريف
رائداً للخيال العلمى فى الأدب العربى

وُلد نهاد شريف فى حى محرم بك بالإسكندرية فى الخامس والعشرين من يونيو عام ١٩٣٢ ، لكن نشأته بأكملها كانت بضاحية حلوان الحمامات ، حيث تلقى أول تعليمه الابتدائى بمدرسة الفرير ثم مدرسة حلوان الابتدائية ، ثم تلقى تعليمه الثانوى بمدرسة حلوان الثانوية ، إلى أن التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة ليحصل على ليسانس التاريخ عام ١٩٥٦

وقد كان والده منير إبراهيم شريف أحد رواد الفن التشكيلى فى مصر ، وهو حفيد رئيس الوزراء محمد شريف باشا فى عهد الخديوى ، كما أن عمه أحمد إبراهيم شريف كان شاعراً وواحداً من قدامى هواة تربية الزهور ، كذلك اقتنى جده لأبيه مكتبة ضخمة ضمت أمهات الكتب والمراجع فى شتى العلوم والفنون ، وهكذا نشأ الفتى نهاد فى هذا المناخ المعبأ بالفن والأدب وتذوق الجمال .

وقد بدأ الشاب نهاد شريف حياته العملية فى مجال الصحافة بدار أخبار اليوم حين التحق بالقسم العلمى فى مجلة آخر ساعة ما بين عامى ١٩٥٤ - ١٩٥٧ ، وفى أوائل عام ١٩٥٧ عمل موجها ثقافيا فمرشداً لتعليم الكبار ، فمديراً لقسم الثقافة والإرشاد بمشروع مديرية التحرير ، ثم نُقل للعمل بالقاهرة فى المؤسسة العامة للتعمير والمشروعات الزراعية وذلك فى عام ١٩٦١ ، وفى عام ١٩٧٤ ، وعقب ظهور مؤلفاته الأولى فى الخيال العلمى - قام الأستاذ يوسف السباعى ، وزير الثقافة وقتئذ ، بنقله إلى المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) ، وفى ديسمبر ١٩٨٦ أصبح عضواً بلجنة القصة فى نفس المجلس ، وفى عام ١٩٩٢ أختير عضواً بلجنة الثقافة العلمية بنفس المجلس أيضا ، هذا فضلاً عن عضويته بجمعية الأدباء ونادى القصة بالقاهرة ونادى القصة بالاسكندرية والجمعية العربية للفنون والثقافة

الإعلامية ورابطة الأدب الحديث واتحاد الكتاب ، كما أنه مؤسس " جماعة كتاب ومحبى أدب الخيال العلمى " .

وفي باكورة حياته الأدبية حصل نهاد شريف على الجائزة الأولى فى مسابقة الرواية التى نظمها نادى القصة عام ١٩٦٩ عن روايته الرائدة فى أدب الخيال العلمى " قاهر الزمن " ، والتى أعدت للسينما المصرية وأخرجها كمال الشيخ عام ١٩٨٥ ، كذلك فاز نهاد شريف بثلاث جوائز عن ثلاث قصص قصار كان قد تقدم بها فى مسابقة القصة القصيرة التى نظمها نادى القصة فى عام ١٩٧٠ ، كما أنه يساهم ابتداء من عام ١٩٦٣ فى إعداد برامج للإذاعة والتليفزيون وتمثيليات إذاعية من الخيال العلمى .

وقد نشر نهاد شريف حتى الآن (فبراير ١٩٩٧) خمس روايات وخمس مجموعات قصصية ومسرحية إلى جانب ما قام به من ترجمة .

أما رواياته فهى : قاهر الزمن عام ١٩٧٢ ، سكان العالم الثانى عام ١٩٧٧ ، الذى تحدى الإعصار عام ١٩٨١ ، الشئ عام ١٩٨٩ ، ابن النجوم عام ١٩٩٧

أما مجموعاته القصصية فهى على التوالى : رقم ٤ يأمركم عام ١٩٧٤ ، الماسات الزيتونية عام ١٩٧٩ ، أنا وكائنات الفضاء عام ١٩٨٣ ، بالإجماع عام ١٩٩١ ، نداء لولو السرى ١٩٩٤ ، كذلك نشر مسرحيته " أحزان السيد مكرر " عام ١٩٩٠

كما قام نهاد شريف بترجمة كتاب " سينما الخيال العلمى " لدينيس جيفورد عام ١٩٨٥ ، وقد صدر الجزء الأول من أعماله الكاملة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٤

وكنموذج على الفن الروائى والقصصى عند نهاد شريف يمكننا أن نستعرض عملين روائيين وإحدى مجموعاته القصصية من مجموع أعماله الإبداعية .

فروايته " **قاهر الزمن** " – باكورة إنتاجه – تتميز بعنصر التشويق الذى يشد القارئ بل يبهره فى كل سطر يقرؤه ، وبذلك يحقق مهمة جوهرية من مهام الفن القصصى ، كما يتميز الأسلوب بالبساطة والوضوح فضلا عن أنه اكتشف بنفسه ولنفسه أرضا

نـــادراً مــا ارتـــاده غيره فى أدبنا المحلى ، ولئن كان أدبنا العربى المعاصـر قد عرف رواية الخيــال العلمــى ، فــإن ما عرفــه منها كــان يُعتــبر محــاولات متواضعة للغاية إذا قيست برواية قاهر الزمن لنهاد شريف الشاب وقتئذ ، وكان قد أعلن فى حديث صحفى أن ما دفعه إلى هذا الاتجاه هو شعوره – ونحن نأخذ بالأساليب العصرية فى واقعنا المعاصر – أن الاتجاه نحو القصة العصرية والأدب العصرى مرحلة ضرورية لتطوير العلم والنهوض به والأخذ بأساليبه ، لأن معظم ما يتصوره الخيــال يحققه البحث العلمى .

وللرواية خطان : علمى وبوليسى كل منهمــا يخدم الآخـر ، فالخط العلمى خدم المضمون فجعله أكثر من مجرد رواية للتسلية ، والخط البوليسى خدم الشكل فخلق عنصر تشويق ناجح ، والخطان لا ينفصلان إلا فى عقل الناقد لأنهمـا يكوِّنان كلا واحداً ، فالطبيب حليم صبرون يقوم بتجاربه العلمية على الحيوان أولا ، فإذا نجحت فلابد أن ينقلها إلى عالم الانسان ، وهذه مغامرة خطيرة قد تودى بحياة بعض البشر كما أودت تجاربه السابقة بعدد من الحيوانات ، لهذا كان لابد من التخفى عن أعين الشرطة حتى لايكتشفوا ضحاياه فيمنعونه عن مواصلة أبحاثه إن لم يقدموه أيضا للمحاكمة ويعاقبوه ، من هنا كان السر فى إقــامة معمل الأبحــاث فى جــوف الجبــل وراء .رصــد حلــوان بعيداً عن العمران والعيون ، ومن هنا كان سر الغموض الذى يشيع فى بداية الرواية فيجذب القارئ إليها .

ومحــاولة بطل الرواية الدكتور حليم صبرون هى إحدى الرؤى العلمية التى تحلم بإطالة عمر الإنسان عن طريق تبريد جسمه – وهو ما يزال حياً – ثم إعادته إلى حالته الطبيعية عند اكتشاف علاجه لأمراضه المستعصية .

وهكــذا إذا كان أهـــل الكهــف قــد ناموا فى الماضى ليستيقظوا فى الحاضر ، فإن عملاء الدكتور صبرون ينامون فى الحاضر ليستيقظوا فى المستقبل ، وإذا كان أهل الكهف قد ناموا هربا بدينهم من اضطهاد قد يقع عليهم ليستيقظوا بعد أن زالت

أسباب الاضطهاد فلا ينالهم أذى ، فإن أهل القلعة النائمين عند الدكتور صبرون ينامون انتظاراً لاكتشاف علاج لأمراضهم أو جراحاتهم الخطرة أو للاستفادة بذكائهم وقدراتهم مستقبلا ، وبرغم أن الزمن قد توقف بالنسبة لأجسامهم ، فهى لا تنمو ولاتتحلل بسبب تبريدها فى درجة حرارة معينة ، إلا أنه لم يتوقف بالنسبة لعقولهم الباطنة التى يمكن مخاطبتها وعلاج أمراضها النفسية والعقلية وتلقينها شتى المعلومات .

ذلك هو حلم كاتبنا المبدع نهاد شريف قدَّمه لنا خلال ظمأ بطله الأبدى إلى الخلود وهو يلقى علينا درساً عن طريق هذا البطل الذى أعرض عن مباهج الحياة الحديثة ومغرياتها فانقطع لمغامرته العلمية وانعزل فى قلعته الجبلية فى عصرٍ يطمع ويطمح فيه الأكثرون فى الثروة والجاه ومتع المدنيّة .

أما روايته " **سكان العالم الثانى** " فهى تقوم على أساس تخيل وجود آدميين يسكنون قاع البحر ، وهو حلم ليس بعيداً عن تراثنا الشعبى على نحو ما نجد فى قصة عبد الله البرى وعبد الله البحرى من قصص ألف ليلة وليلة على سبيل المثال ، وهكذا فإن نهاد شريف عندما يقدم لنا رواية " سكان العالم الثانى " ، إنما يرجع بنا إلى تراثنا القصصىّ الذى تخيل فيه قاصنا الشعبى وجود آدميين يسكنون قاع البحر، لكن الجديد فى تخيله أنه لم يكن مجرد حلم فانتازىٍّ بل حلما يقوم على دراسات علمية سابقة .

وتبدأ الرواية باستعراض عدد من الأماكن المختلفة على سطح الكرة الأرضية يتلقى شاغلوها رسالة واحدة : إنه فى تمام الساعة الثانية عشرة ظهراً ، وبالتوقيت المحلى لجرينتش من يوم ١٩٩٩/٥/٣١ (أى قرب نهاية القرن) سوف تُنسف أكبر منطقة بحرية لكل أسطول من أساطيل الدول الثلاث الكبرى : أمريكا وروسيا والصين ، وقد كان رد الفعل لذلك اتهامات من جانب كلٍّ دولة بأن دولة أخرى تحاول أن ترهبها ، لكن حدث فى الموعد المحدد أن نفَّذ المهددون وعيدهم بتسليط حرارة مفاجئة مريعة على المولِّد الذرى لأكبر وأهم قطع أسطول كل دولة من دول العالم الثلاث الكبرى .

وبينما كان سكان الكرة الأرضية فى حيرة مما حدث إذا ببرقية جديدة مجهولة المصدر تعلن أن مرسليها قرروا السماح باستقبال ممثلين عن دول الحياد الثلاث : مصر والهند ويوغوسلافيا ، ليذهبوا إلى المقر السرى لهم ويروا كل شئ بوضوح ثم يعودوا فيقدموا للمنظمة الدولية تقريراً بمشاهداتهم وانطباعاتهم وآرائهم ، وتُترك حرية اختيار الممثلين الثلاثة لحكوماتهم ، وهكذا وقع الاختيار على المندوبين الثلاثة ليقوموا برحلتهم فى مدينة القاع بعد أن حملتهم إلى هناك غواصة ذاتية الحركة ، وليس هنا مجال تتبع تلك الرحلة الشائقة التى قام بها مندوبونا لتفقد مدينة القاع ، إنما يكفى التنويه بتيقظ نهاد شريف للرد على كل سؤال قد يدور فى ذهن القارئ ، وهو ما أغفله القاص الشعبى مثلا فى قصة مثل قصة " عبد الله البرى وعبد الله البحرى " .

أما مَنْ هم سكن القاع ، فهم مجموعة من العلماء الشبان من مختلف التخصصات والجنسيات ممن يعانون المرارة والأسى لعجزهم عن تحقيق مُثُلهم العليا ، لذلك فهم يرفضون الأوضاع السائدة على كوكب الأرض بعد أن أدركوا اتساع الهوة المخيفة التى يسعى الجنس البشرى إلى التردى فى أعماقها طواعية وبحمق بالغ ، من أجل ذلك تفاهموا وقرروا أن يفعلوا الشئ الذى تأخر فعله منذ قرن أو يزيد ، ألا وهو اتخاذ خطوة إيجابية لمنع وقوع الكارثة ،، مستخدمين فى سبيل تحقيق هدفهم شتى الوسائل. ومن هنا كان قرارهم الأول : البحث عن مكان يختبئون فيه لمدة من الزمن بغرض العمل جديا بجميع الطاقات المتاحة من أجل خدمة الجنس البشرى وإسعاده وعندما لجأوا إلى قاع البحر اكتشفوا أن المحيطات مستودع لاينضب لأنه يحتوى على كل معادن الكرة الأرضية .

ثم يطلعنا نهاد شريف على مدينته الفاضلة وسكانها ، ماذا يأكلون ، كيف يتنقلون كيف يربون أطفالهم ، علاقاتهم العاطفية ، كيف يعالَجون ، نظامهم السياسى والإدارى .. إلى آخر تفاصيل حياتهم اليومية .

وقد وقع سكان المدينة القاعية ضحية غدر لقوى الشر نّفذته نفاثات مجهولة الهويّة على مكان تجمع سكان مدينة القاع المنقولين إلى صحراء استراليا على غواصاتهم

التى كانت تنقل أفواجهم – بناء على معاهدة خُدعوا فيها – فلم ينج منهم إلا ستة أشخاص ، وهكذا فلئن كان سكان مدينة القاع قد غلبوا عليه أمرهم إلا أنهم لم يُقْضَ عليهم ولا على مدينتهم نهائيا .

ولا شك أن هذه النهاية أكثر تفاؤلا من النهاية العاصفة لقلعة النائمين التى أنشاها الدكتور حليم صبرون فى رواية " قاهر الزمن " ، حيث أدى عراك الدكتور مع مساعده إلى نسف القلعة وانهيار الجبل فوقها مما قضى على جهوده وما وصل إليه من كشف علمىّ .

معنى هذا أن نهاد شريف وإن عَبَّر عن تشاؤمه فى نهاية روايته الأولى " قاهر الزمن " ، فقد عبَّر فى نهاية روايته التالية " سكان العالم الثانى " عن تفاؤله المشوب بالحذر ، أو تشاؤمه المشوب ببصيص الأمل .



ومن جانب آخر فإنه يمكن الإشارة إلى مجموعته القصصية الأولى "**رقم ٤ يأمركم**" والتى نشرها عام ١٩٦٤ كنموذج على قصصه القصيرة .

فى هذه المجموعة نكتشف أن نهاد شريف من أدباء الخيال العلمى الذى يقفون فى صف المتفائلين ، حقا إنه لا يغفل عن الاستخدام الضار للعلم ، لكنه يجد فى العلم أيضا سلاحا ضد هذا الخطر الذى يلوح فى الأفق ، وهو يتنبأ دائما – فى هذه المجموعة – بانتصار الفريق الذى يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة ، وكأنما يقول فى رسالته الفنية إن العلم ليس شريرا ولا خيراً إلا بطريقة استخدامه ومن يستخدمونه ، وقد نبَّه إلى ذلك بوضوح فى المقدمة القصيرة التى كتبها للمجموعة ، ورغم أن المؤشرات الواقعية قد لا توحى بالتفاؤل ، إلا أن هذا لم يمنعه أن يجعل من قصصه – على حد تعبيره – همسات أو صيحات تحذير من أجل السلام على كوكبنا الأرضى ، ورغم أنه يرى أن القلةَ هى التى تؤمن باستخدام العلم لمنفعة البشرية ، إلا أنه يرى هؤلاء أعظم قوة وأنهم الملاذ الوحيد للإنسانية ، تلك هى **السمة الأولى** لمجموعة " رقم أربعة يأمركم " لنهاد شريف ، فالصراع الدرامى فيها بين قوى تستخدم العلم لقهر الإنسان وقوى أخرى تستخدمه للقضاء على هذا القهر ، والانتصار يكون فى جانب القوى الأخيرة .

فقصة " رقم ٤ يأمركم " – على سبيل المثال والتى اتُّخذ عنوانها عنوانا للمجموعة – يتخيل فيها نهاد شريف أن هناك كائنات على كوكب المريخ أكثر تقدما من الإنسان ، تعيش فى باطنه لشدة برودة السطح من ناحية بسبب بعده عن الشمس ، ولكارثة انفجار الكوكب رقم ٥ وتفتته من ناحية أخرى ، مما عرَّض سطح المريخ لتساقط آلاف القذائف والشهب والأحجار عليه ، أما سبب انفجار هذا الكوكب رقم ٥ فهو حرب صاعقة قامت بين مخلوقاته لم تَدُمْ أكثر من أربعة وعشرين ساعة تم خلالها تفجير ملايين القنابل الهيدروجينية ، ومن هنا فإن أهل المريخ يأمرون أهل كوكبنا بتدمير كل ما عليه من أسلحة فتاكة وإلا قاموا هم أنفسهم بهذا العمل .

هل هذا الصوت من المريخ أم هو نابع من البشر أنفسهم ؟ قال البعض إن الصوت لا يأتيهم من السماء إنما ينبع من أعماقهم ، وقال آخرون بل إنه من السماء ، المهم أن بشرة الجميع ومسامهم تحولًت إلى أدوات تستقبل الصوت فى حساسية فائقة ، ونمضى مع القصة فنجد أن عناد البشر أبَى الإصغاء إلى صوت العقل ، أتهم كل معسكر على الكرة الأرضية المعسكر الآخر بأنها خدعة منه ، ثم لما تيقنوا أن مصدره من خارج الكوكب الأرضى حاولوا عبثا مقاومته ، فهبطت سحابة على سطح الأرض وقضت على مخزون القنابل النووية ومحت أسرار تفتيت الذرة ، وبذلك أدرك الناس أن هناك من يراقبهم ويحصى عليهم كل حركة .

السمة الثانية لهذه المجموعة هو حب الكاتب لمصر وإيمانه بمستقبله العلمى – وهى سمة عامة فى كتابات أدب الخيال العلمى عند نهاد شريف – فهو يحلم أن القاهرة ستكون مركزا من مراكز العلم الذى يخدم السلام ، وعندما انقسم العالم حول حقيقة الإنذارات المبلغة فى قصة " رقم ٤ يأمركم " انقسموا إلى ثلاثة معسكرات، كان المصريون هم الذين يقودون المعسكر الثالث الوَسَط .

السمة الثالثة تتناول التكنيك ، رغم أن القصص تنتمى إلى أدب الخيال العلمى ، إلا أن نهاد شريف – مثلما فعل فى روايته " قاهر الزمن " – شغوف بما اصطلحنا

على تسميته بالعربية " القصة البوليسية " كعنصر من عناصر التشويق ، فهو دائما يبدأ قصته بشئ من الغموض الذى يثير رغبة القارئ فى متابعة الأحداث إلى أن ينجلى له غموضها ، ولقد سبق لنهاد شريف أن أعلن رأيه في ذلك قائلا : إن الغموض مثل التوابل قليل منه يُحَسِّن نكهة الطعام ، وهو فاتح للشهية ، ولكن الإكثار منه ضار بالصحة ، واعتقد أن نهاد شريف نجح فى ايجاد هذا التوازن الدقيق فى عالما القصصى .

فقصة " القصر " تبدأ بمكان ناءٍ على حافة المدينة وقصر ذى أسوار مرتفعة ، وأناس مريبين يتسللون ، وصناديق مغلقة تُنقَل سراً ، وانَّات وصرخات وأصوات صاخبة يتخللها موسيقى حزينة تتعالى ليلا مما يذكرنا بالجو القصصى لإدجار ألِن پو أما القصة الأخيرة فى المجموعة فعنوانها يدل عليها وعلى ما نقول "حادث غامض".

سمة رابعة من سمات التكنيك القصصى عند نهاد شريف هى استخدامه فى بعض قصصه طريقة إطلاّع أبطاله أو رواة قصصه على مخطوطات أو يوميات نرى من خلالها أحداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوى أو بطل القصة أن يعرفها إلا من خلال هذه الوسيلة ، لاسيما فى هذا الجو القصصى المحاط بالغموض والأسرار ، والذى يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لا يُعلن عنها فى وَضَح النهار ، وهو نفس التكنيك الذى سبق استخدامه فى روايتيه " قاهر الزمن " و " سكان العالم الثانى " .

ففى القصة الأولى " حذار إنه قادم " نجد أن الإنسان الآلى الذى تم له تركيب جهاز يهبه العاطفة ، يقصد المكتبة الأهلية ليقرأ مخطوطاً قديما يكتشف من خلاله ما خَفِى عليه ألا وهو وجود البشر منذ ألف وثمانمائة عام ، وأنه كانت هناك تقاويم أخرى قبل تقويم " الفناء الذرى " مثل التقويمين الميلادى والهجرى .

سمة خامسة هامة فى عالم نهاد شريف القصصى هو إضفاء اللمسة الشاعرية على أسلوبه بالرغم من موضوعات قصصه العلمية ، بل كانت لهذا الأسلوب وظيفته فى

إضفاء جو الحلم أحيانا ، واللمسة التنبؤية على الموضوعات العلمية ، فهو يحدثنا في روايته " قاهر الزمن " – على سبيل المثال – عن المباني الزجاجية الشفافة المستديرة ، والسحابة البنفسجية الواقية من عواصف الجو وتقلباته ، والأنوار الفوسفورية التي تلف كل شارع وكل ميدان وبناء وقد أضاءت جانبه كالطيف الرقيق الهفهاف فكأنها خطوط أسطورية في رشاقتها وأنسيابها وجمال ألوانها ..

كما أنه لم ينس أن تكون للعلاقات العاطفية دورها في وسط هذا الجو العلمي البوليسيّ ، فتعاونت مع الأسلوب في خلق توازن مع المواضيع القصصية .

وقصة " ثقب في جدار الزمن " من مجموعته . رقم ٤ يأمركم " ترينا كيف يتحرك نهاد شريف بحريّة في الزمن ، حيث تصل قوة الحب بشخص ما أن يخترق جدار الزمن ، فينطلق كالصاروخ متحركا في الزمان – لا الفضاء – خلال أربعة قرون ونصف القرن ليلتقي بحبيبته أو بمن تطابق حبيبته شكلا وإسما ، وإذا كان بطل " ثقب في جدار الزمن " قد قفز من الماضي إلى الحاضر ، فهو يقفز أحيانا إلى مستقبل بعد آلاف السنين كما في قصته "حذار أنه قادم"، أو يعود أحيانا إلى ما اندثر كما في " رقم ٤ يأمركم " محذراً في كلا الحالين من مصير ماثل أو آخر رابض ، وهو يتحرك بنفس الحرية في المكان بجوب أرجاء الفضاء المتسع ، ويجعل مصير البشرية مرتبطا في مستقبله بهذا الفضاء اللانهائي ، حيث تسكنه كائنات أكثر ذكاء وفطنة من البشر في معظم القصص .



وهكذا نجد أن نهاد شريف هو أول أديب مصري وقف إبداعه على أدب الخيال العلمي ، وكان قد مهدله كتاب مصريون سابقون ابتداء من الدكتور يوسف عز الدين عيسى في تمثيلياته ومسلسلاته الاذاعية من أدب الخيال العلمي في الأربعينيات من هذا القرن والتي نشر بعضها مطبوعة فيما بعد ، ومروراً بتوفيق الحكيم في بعض

قصصه القصيرة ومسرحياته ، وفتحى غانم فى روايته " من أين " ، ويوسف السباعى فى روايته " لست وحدك " ، وسعد مكاوى فى بعض مسرحياته وقصصه القصيرة ، ومصطفى محمود فى روايتيه " العنكبوت " و " رجل تحت الصفر " ، أى أن هؤلاء الكتاب لم يخصصوا أقلامهم وإنما جربوها فى كتابه أدب الخيال العلمى فيما جربوا من ألوان أدبية أخرى ، أما نهاد شريف فكانت له شجاعة المغامرة بتكريس قلمه لهذا اللون الجديد على أدبنا العربى المعاصر ، بحيث يمكن اعتباره أباً له ، مما يستحق معه التفاتاً خاصا لم ينله حتى الآن من الجهات الرسمية فى الدولة ، وإن كان قد ناله من محبيه وعشاق أدب الخيال العلمى وأدبائه من أبنائه الذين يواصلون طريقه فيثرون أدبنا فى مجال الخيال العلمى ويضيفون إليه بما يبدعون .

من الشاطئ الآخر

أجاثا كريستى
ورحلتا الحب والرعب

ولدت أجاثا مارى كلاريسا ميلر عام ١٨٩١ ، وكان والدها فريدريك ميلر أمريكيا من أهالى مدينة نيويورك ، أما والدتها فانجليزية من لندن . وكان ميلادها فى « ثوركى» بمقاطعة ديفونشير بانجلترا ، وكانت هى آخر العنقود لعدد من الإخوة والأخوات . وقد توفى والدها وهى ما تزال فى سن مبكرة ، فتولت أمها تربيتها ، وكان امرأة ذكية متفتحة العقل قوية الشخصية ذات قدرة هائلة على خلق الحماس فى نفوس أطفالها . ولم تتلق الصبية أجاثا تعليمها فى مدرسة فى طفولتها ، بل قامت الأم بهذه المهمة . وكانت الطفلة أجاثا تتمتع منذ سن مبكرة بخيال خصب فتخلق لنفسها أصدقاء يشاركونها اللعب فى الغابات والجبال ، وأدركت الأم مواهب طفلتها فشجعتها على هذا النوع من اللعب . فعندما أصيبت أجاثا ذات يوم بنزلة برد شديدة ألزمتها الفراش وبرمت الطفلة بطول أيام مرضها نصحتها أمها أن تقضى على ضيقها بكتابة قصة ، ثم أحضرت لها الأوراق والأقلام . ومن يومها أحبت أجاثا الكتابة ، ولم تترك القلم من يدها حتى لحظة وفاتها .

وفى عام ١٩٠٧ – أى حين كانت فى السادسة عشر – أرسلتها والدتها إلى باريس لدراسة الموسيقى والغناء ، وفى معهد الموسيقى اكتشفوا أن صوتها جميل لكنه ليس من القوة بحيث يصلح للأوبرا ، فعادت إلى انجلترا وإلى هوايتها القديمة : الكتابة والقراءة .

وفى الشتاء التالى – أى شتاء عام ١٩٠٨– صحبتها والدتها إلى مصر للسياحة ، حيث رأت لأول مرة النيل والآثار الفرعونية الخالدة والشمس الساطعة والسماء الصافية، فعشقت مصر وكتبت بعد ذلك قصصا كثيرة كانت مصر مسرح أحداثها ، بل إنها كتبت أثناء إقامتها فى مصر فى فندق شبرد القديم قصة قصيرة أرسلتها إلى إحدى المجلات الأدبية فى انجلترا وفوجئت بعد عودتها بأن القصة نشرت فى المجلة وتقاضت عنها جنيها استرلينيا ، وكانت هذه أول قصة تُنشر لها وتقاضت عنها أجراً .

وكان للأسرة جار طبيب إسمه ايدن فيليبوتس كان يقرأ أعمال الشابة أجاثا ويوجهها ، فكان بذلك أول قارىء وناقد لها . وفي عام ١٩١٢ خطبها أرشيبالد كريستي أحد أبناء حيها ، واستمرت الخطوبة عامين ثم تم الزواج في عام ١٩١٤ ، وهو العام نفسه الذي اندلعت فيه الحرب العالمية الأولى ، فذهب الزوج مع الجيش إلى فرنسا ، بينما التحقت أجاثا - التي أصبح إسمها أجاثا كريستي نسبة إلى زوجها أرشيبالد كريستي - بصيدلية الصليب الأحمر في ثوركي ، حيث عملت في قسم السموم . وفي هذا القسم تعلمت كل شيء عن السموم مما جعلها فيما بعد تقتل معظم الضحايا في رواياتها بمختلف أنواع السموم .

وقرب نهاية الحرب العالمية الأولى كانت أجاثا كريستي قد قرأت مئات الروايات البوليسية ، مما أوحى لها بأن تكتب روايات مماثلة ، لكنها لم تنفذ أحلامها إلا بعد حوار لها مع شقيقتها الكبرى التي أبلغتها أنها تستطيع أن تعرف شخصية القاتل في أية رواية بوليسية عندما تصل في قراءتها إلى منتصفها ، فتحدَّتها أجاثا بأنها تستطيع أن تكتب رواية بوليسية لا يعرف أحد القاتل فيها إلا عندما تريد هي ، لكن شقيقتها لم تصدقها . وهكذا ولدت أولى روايات أجاثا كريـــستي « لغز جريمة ســـتايلس » . وبعد انتهاء الرواية أرسلتها إلى ناشر فأعادها مرفوضة ، وتكرر عرض الرواية على ناشر بعد آخر حتى وافقت دار نشر « بودلي هيد » على نشر الرواية ، وكان ذلك في عام ١٩٢٠ ليبزغ إسم كاتبة تنافس أسماء مؤلفي الروايات البوليسية الذين كانوا معروفين في ذلك الوقت مثل « آرثر كونان دويل » . وكانت الرواية من النجاح بحيث أن من يقرأها لا يتصور إطلاقا أنها الرواية الأولى لأي كاتب أو كاتبة .

وبعد نجاح « لغز جريمة قصر ستايلس » كتبت أجاثا كريستي رواية « الغريم الخفي » من وحي ذكرياتها أيام الحرب ، ونشرتها عام ١٩٩٢ . وبعد ذلك توالت رواياتها : جريمة في ملعب الجولف عام ١٩٢٣ ، بوارو يبحث القضايا عام ١٩٢٤ ، ذو الرداء البني عام ١٩٢٥ ، سر قلعة تشمني عام ١٩٢٦ . واستمرت أجاثا كريستي تكتب بمعدل رواية كل عام أو ثلاث روايات كل عامين .

وكانت أجاثا كريستى فى هذه الأثناء قد أنجبت ابنتها « روزالند » ، لكن يبدو أن نجاح أجاثا كريستى الأدبى كان على حســاب حياتها الأسرية ، فتوترت العلاقات بين الزوجين يوما بعد يوم حتى تم الطلاق بينهما عام ١٩٢٨ أى بعد أربع عشرة سنة من الزواج . بعدها أصبح السفر هو أحب هواية إلى أجاثا كريستى بعد الكتابة ، السفر إلى بلاد الشرق بوجه عام ومصر بوجه خاص ، بحيث لم يكن يمر عام دون أن تزور مصر حتى عرفت كل شيء عنها وأحبتها . وفى عام ١٩٣٠ قامت برحلتها المعتادة إلى بلاد الشرق حتى وصلت إلى العراق وأقامت فى بغداد ، وهناك قابلت ماكس مالوان عالم الآثار الذى كان يعمل ضمن بعثة أثرية ، فنشأت علاقة حب بينهما انتهت بالزواج ، لكنها مع ذلك استمرت تنشر رواياتها باسم أجاثا كريستى نسبة إلى اسم زوجها السابق الذى اشتهرت به بين قرائها . وهناك أكثر من نكتة عالمية يتداولها الناس عن هذا الزواج منها أن أحدهم سأل الزوج عن سبب زواجه بهذه المرأة العجوز - كان عمرها وقتئذ واحداً وأربعين عاما - فأجاب الأثرىّ السعيد : لأنها مهما كبرت فى السن فستبدو دائما صغيرة بالمقارنة بالقطع الأثرية التى أبحث عنها . وهذه الداعبة صورة أخرى من الداعبة التى تروى أن أجاثا كريستى عندما سُئلت : لماذا تزوجت من عالم آثار ؟ أجابت : لأننى كلما كبرت زادت قيمتى عند زوجى .

وقد تحولت معظم روايات أجاثا كريستى - بل وأقاصيصها القصيرة - إلى أفلام سينمائية وتمثيليات تليفزيونية وأعمال إذاعية ومسرحية ، أشهرها مسرحية المصيدة التى عُرضت لأول مرة فى ٢٥ نوفمبر ١٩٥٢ ، وظلت معروضة لأكثر من ربع قرن تغير خلالها المخرجون والممثلون وأجيال المتفرجين . وبعد شهور من عرض المسرحية جاء رجال السينما وتعاقدوا معها على تحويل المسرحية إلى فيلم سينمائى . وكان من بين الشروط عدم البدء فى التصوير قبل انتهاء العرض المسرحى ، ووافق رجال السينما على ذلك الشرط متصورين أن العرض المسرحى لن يستغرق أكثر من عام .

وفي عام ١٩٥٠ احتفلت أجاثا كريستي بظهور روايتها الخمسين ، واحتفل العالم معها بهذه المناسبة وأرسل لها رئيس وزراء انجلترا في ذلك الوقت قائلا : أجد نفسي دائما مسحوراً مبهوراً بروايات أجاثا كريستي التي تدل على ذكاء خارق ومقدرة مذهلة على الاحتفاظ بسر اللغز حتى نهاية كل رواية ، كما أن لها قدرة عظيمة على كتابة لغة جميلة سليمة بسيطة واضحة . وتوَّجها النقاد في جميع أنحاء العالم ملكة للجريمة ، وأصبحت شهرتها بأنها : المرأة التي ربحت الملايين من جرائم القتل . وبذلك تربعت أجاثا كريستي على عرش الرواية البوليسية ذات المستوى الإنساني الرفيع . وقد واصلت الكتابة حتى تجاوز عدد رواياتها المائة ، أما أقاصيصها القصيرة فتقدر بالمئات .

ومجرمو أجاثا كريستي أشخاص عاديون ، غير أن ظروفا أحاطت بهم فنزعت القناع الحضاري عن الوحوش القابعة في أعماق كل إنسان . ذلك أن روايات أجاثا كريستي قائمة على أساس أن كل إنسان مجرم حين يعترض شئ ما رغباته الشخصية أو طموحاته ، وكل إنسان شريف إذا سارت حياته سيراً طبيعيا دون معوقات تهدد مسيرته . كذلك يلاحظ صلاح طنطاوي في كتابة الممتع - وربما الوحيد باللغة العربية - الذي ألفه عن أجاثا كريستي بعنوان « رحلة حب ، رحلة رعب » أنه يمكن اعتبار أجاثا كريستي كاتبة عائلية أي ليس في رواياتها ما يخجل الآباء أن يطلع عليه الأبناء ، فليس في رواياتها - على تعددها - مشهد جنسي واحد . ليس بين عشرات القتلة الذين كتبت عنهم قاتل أو قاتلة بسبب الجنس (مطابع روز اليوسف ، ١٩٧٦ ، ص ٧٧) . فأجاثا كريستي لا تكتب رواياتها بهدف مثل هذه الإثارات ، وهي تكتب رواياتها ذات الجرائم الغامضة باعتبارها رياضة ذهنية ، فكل رواية هي لغز غريب غامض ، وفي كل فصل من فصولها لمحة من حل اللغز ، وأجاثا كريستي واثقة أن القارئ لا يدرك أهمية هذه اللمحة ، لهذا يستمر الغموض حتى تكشف الكاتبة بنفسها الحل الحقيقي للغز ، فيستعيد القارئ ما مر به من لمحات ، وينتابه شعور مزدوج : شعور بالأسف لغفلته وشعور بالاستمتاع والراحة لأن كل لمحة من اللمحات التي غابت عنه أهميتها كانت له

وظيفته التى أدت إلى حل اللغز . وقد يتصور القارئ أنه بعد قراءة مجموعة من روايات أجاثا كريستى قد أصبح قادراً على حل ألغاز رواياتها الأخرى ، لكن روايات أجاثا كريستى تتحداه لأن كلا منها عمل مستقل قائم بنفسه رغم أن المنهج واحد فى جميع الروايات .

ومضمون روايات أجاثا كريستى أن الشر - وليس الجريمة فقط - لا يفيد ، وأن الشرير رغم دهائه ليس إنسانا ذكيا وإلا لاختار الخير ، لأن أرباح الخير فى رواياتها أعظم ألف مرة من أرباح الشر ، بل إن الشر يخسر دائما ، ودلالة خسارته هى كشفه فى نهاية رواياتها .

والأبطال الثابتون أو المستمرون فى روايات أجاثا كريستى ثلاثة ، وهم ودعاء ويتمتعون بطاقة هائلة من حب الإنسان والانتصار للخير على الشر فى كل رواية وأقصوصة ، وهؤلاء الأبطال هم : هركيول بوارو ، وجين ماريل ، وباركر باين .

- هركيول بوار استوحت أجاثا كريستى شخصيته من بلجيكى لجأ إلى انجلترا أثناء الحرب العالمية الأولى كان يتردد على صيدلية الصليب الأحمر التى كانت تعمل بها أثناء الحرب ، وجعلته فى رواياتها يعمل فى البوليس البلجيكى قبل لجوئه إلى انجلترا ، وفى انجلترا تمكن من أن يحل « لغز جريمة قصر ستايلس » ، فعرفه الناس وأصبح بوليساً سرياً خاصا ظل يشتهر حتى أصبح أشهر بوليس سرى فى القرن العشرين فى روايات أجاثا كريستى على وجه التحديد . وهو عبقرى مغرور عنيد ، لكنه خفيف الظل ، يثير الغيظ ، لكنه أيضا يثير الاحترام والحب . عجوز قصير ضئيل الجسم بيضاوى الرأس ضخم الشارب ، حتى أن منظره يثير الضحك كأنه مهرج ، مجنون بالنظام والنظافة والترتيب . يخطئ دائما فى اللغة الإنجليزية وفى استعارة أقوال الأدباء الانجليز، لكنه لا يخطئ أبداً فى القبض على القاتل (المرجع السابق ، ص ٧٩) له مساعد انجليزى شاب اسمه كابتن هيستنجز ، كان يحلم أن يصبح بوليساً سرياً خاصا ، لكنه عندما قابل هركيول بوارو وعرف قدراته الفائقة قنع بأن يكون مساعداً له . شاب سليم النية ، شديد الحماس ، طيب القلب ، عديم المواهب ، لا نفع

منه ولا ضرر ، مخلص . يعتمد عليه بوارو فى معرفة الاتجاه الذى يريد القاتل أن يتجه إليه من خلال تفكيره ، لأن تفكير هيستنجز تفكير الإنسان العادى وليس تفكير الإنسان المتفوق مثل بوارو (المرجع السابق ، صفحات ٧٩ - ٨٠) .

بعد هركيول بوارو تأتى العانس العجوز اللطيفة الوديعة الخجول جين ماريل ، والتى تنتمى إلى العصر الفيكتورى المحافظ سنا وأخلاقا ، لكنها معاصرة جدا من حيث قدرتها الفذة على كشف الجرائم . إنها امرأة ضئيلة الحجم بيضاء الشعر مرتجفة الأطراف ، لكنها ذات ذكاء خارق يقودها دائما إلى الحقيقة . طريقتها فى كشف الجرائم تختلف عن طريقة هركيول بوارو . هو يستخدم طريقة النظام والمنهج ، يحلل كل دليل يحصل عليه ، ويحرص على أن يجد إجابة معقولة منطقية لكل سؤال يطرحه على نفسه حتى يصل إلى الحقيقة . هذا لأنه رجل مثقف . أما جين ماريل فهى ليست مثقفة بل لم تخرج فى حياتها من قريتها الصغيرة ، لهذا فهى تعتمد على إدراكها الفطرى العميق للطبيعة البشرية . وكأنما أجاثا كريستى تريد أن تقول إن الطريقين : المعرفة والفطرة ، يؤديان إلى الحقيقة . فجين ماريل تعرف كل رجل وامرأة وطفل فى القرية : تواريخ ميلادهم وزواجهم وأدق تفاصيل حياتهم ، وتضع كل هذا فى أرشيف عقلها . وعندما تقع جريمة فإنها تبحث عن وجه شبه بين أحداث الجريمة التى وقعت وبين واقعة مشابهة حدثت سابقا - ولا بد أن يكون قد حدث شئ مشابه - وبذلك نكشف ما حدث هذه المرة بناء على ما حدث فى الماضى ونعرف القاتل . وقد نشرت أجاثا كريستى مجموعة قصصية تتكون من ثلاث عشرة قصة قصيرة بعنوان « نادى الجريمة » . تبدأ المجموعة أثناء تواجد ثلاثة عشر صديقا بينهم جين ماريل فى إحدى السهرات . يتفق الأصدقاء على أن يحكى كل منهم جريمة عاصرها ويعرف حلها، لكنه يترك للحاضرين حلها . وهكذا يقص كل منهم جريمة ، ولا يعرف الحل فى كل مرة إلا جين ماريل . مما يذكرنا - من ناحية الشكل - بمجموعة قصص الديكاميرون للكاتب الإيطالى بوكاتشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥ م) .

أما ثالث أبطال أجاثا كريستي الثابتين فهو مستر باركر باين صاحب مكتب السعادة للاستشارات المجانية . هو رجل في الحلقة الخامسة من عمره ، طويل عريض جميل مهيب المنظر رياضي الجسم ، متخصص في حل مشاكل عملائه بالمجان ، فيما عدا التكاليف الفعلية التي ينفقها في سبيل حل هذه المشاكل . إنه من نوع شارلوك هولمز ، لكن قضاياه غالبا لا قتل فيها ، بل هي قضايا بحث عن السعادة والحب (المرجع السابق ، ص ٨٥) .

لكن أجاثا كريستي ليست مختلفة عن الروائيين البوليسيين في طبيعة رواياتها وشخصيات أبطالها فقط ، بل في جرائم القتل أيضا ، فقد اخترعت أكبر مجموعة من طرق القتل يتمثل فيها أذكى ما يصل إليه عقل قاتل . والسم هو وسيلتها الأولى للقتل ، وقد اكتسبت خبرتها بالسموم من عملها في صيدلية الصليب الأحمر أثناء الحرب العالمية الثانية ، فالدواء الشافي قد يتحول إلى سم قاتل دون أن يبدو على الضحية أنه مات ميتة غير طبيعية ، كذلك الموسيقى يمكن أن تكون أداة قتل ، بل هناك أيضا قتل بالانتحار أي أن المجنى عليه يبدو منتحراً وهو في الحقيقة مقتول، فأجاثا كريستي تلجأ في كل رواية إلى شئ جديد وغريب ومثير ، بل يصل الأمر إلى ثقتها بنفسها أنها تلجأ إلى أغاني الأطفال لتنسج جرائمها طبقا للحروف الأبجدية على نحو ما فعلت في روايتها « الجرائم الأبدية » . الرواية تبدأ بخطاب مكتوب على الآلة الكاتبة يصل إلى هركيول بوارو بتوقيع شخص مجهول اسمه – أو يطلق على نفسه اسم . أ . ب . ج – يتحدى فيه رجل البوليس السرى معلنا أنه سيرتكب سلسلة متصلة من الجرائم بعدد الحروف الأبجدية ، على أن يبدأ إسم كل ضحية بحرف من الحروف الأبجدية ، بل وتعيش في بلد يبدأ اسمه بنفس الحرف – أي أنها التزمت مالا يلزم على نحو مافعل شاعرنا أبو العلا المعرِّي في ديوانه اللزوميات حين التزم في أواخر الأبيات قافية ثلاثية الحروف – ثم تتوالى الجرائم ، ثم يتضح أن هذا الأسلوب من التحدى كان المقصود به إبعاد الشبهات عن الجاني وهو نفسه الذى أدى إلى الكشف عنه .

بل إن أجاثا كريستي استطاعت - على حد تعبير صلاح طنطاوى - أن تستأنس الجريمة ، ذلك أنها نجحت مع احتفاظها بجو الرهبة والرعب والإثارة الذهنية فى أن تجعل من جو الجرائم البولسية شيئا لطيفا ظريفا مثل أغاني الأطفال على نحو ما نقرأ في رواياتها : خمسة خنازير صغيرة ، وثلاثة فئران عمياء ، وملء جيب من الشعير . فهذه كلها أسماء أغنيات انجليزية للأطفال ، والروايات المسماة بهذه الأسماء تفسر أحداثها كلمات هذه الأغنيات . معنى هذا أن أجاثا كريستي أصبحت تسيطر سيطرة تامة على فن القصة البوليسية ، وأنها تستطيع أن تصول وتجول كيفما شاءت فى هذا الفن .

وقد كتبت أجاثا كريستي روايات وأقاصيص كثيرة عن مصر القديمة والحديثة ، ولعل أهم هذه الكتابات رواياتها « جريمة على النيل » و « الموت يأتى كالنهاية » . الأولى تحدث في مصر القرن العشرين وإن كانت وقائعها تبدأ فى لندن ، أما الرواية الثانية فتحدث في طيبة عام ألفين قبل الميلاد . وقد ذكرت أجاثا كريستي فى مقدمة الطبعة الأولى لهذه الرواية أن فكرة هذه الرواية وُلدت أثناء حفل عشاء جمعها مع بعض الأصدقاء كان من بينهم عالم آثار مصرى تحداها بقوله « هل تستطيعين كتابة رواية بوليسية تحدث فى مصر الفرعونية ؟ » ، وقد عادت ليلتها إلى مسكنها وهى مليئة بروح التحدى والعناد . تقول أجاثا كريستى « فى الصباح التالى ذهبت إلى المكتبة العامة ، وعدت ومعى ثمانية مجلدات عن تاريخ مصر الفرعونية وعكفت على دراستها فى الأيام التالية . سحرني تاريخ مصر ، وأحاطت بى أرواح الفراعنة الأقدمين والجو المصرى الغامض الرائع . ولعل صديقى عالم الآثار المصرية الذى استفزنى لكتابة هذه الرواية ندم بعد ذلك على تحديه لأننى لم أكف ساعة عن رفع سماعة التليفون لأسأله عشرات الأسئلة عن تفاصيل أسلوب الحياة اليومية فى مصر الفرعونية .. وأخيراً تمت كتابة الرواية ، وتم نشرها وتوزيعها ، وجاءنى خطاب من معجب يقول : عزيزتى مس كريستى ، بعد كتابتك رواية بوليسية حدثت فى مصر الفرعونية لا أستبعد عليك أن تكتبى رواية بوليسية تحدث فى الفردوس . وكان هذا أقصى ما أتمنى أن أسمعه .

وقد تُرجمت لأجاثا كريستى كثير من رواياتها إلى اللغة العربية منها تمثيليتها الإذاعية « ثلاثة فئران عمياء» التى كتبتها تلبية لطلب الملكة مارى - ملكة بريطانيا الأم فى ذلك الوقت - احتفالا بعيد ميلاها الثمانين ، ثمُ حولت بعد ذلك إلى رواية فمسرحية بعنوان « المصيدة » ، ترجمها عمر عبد العزيز أمين . كما ترجم صلاح طنطاوى أكثر من رواية لها من بينها « القتيلة الثالثة » و « الضحية القاتلة » و « السر الرهيب » . ومن بين ما تُرجم لها إلى اللغة العربية أيضا « جرعة الموت » ترجمة ممدوح أبو بكر « ونهاية المطاف » ترجمة هدى إدريس ، « ومؤامرة نصف الليل » ترجمة صادق راشد . كذلك عُرضت لها فى الإذاعة والتليفزيون بمصر أكثر من سهرة منها « خمسة خنازير صغيرة » كتبها لإذاعة صوت العرب صلاح طنطاوى بعنوان « رسالة إلى الماضى » ، وقام بتمثيل شخصيات الرواية صلاح منصور وسهير البابلى ونادية السبع بينما قام كمال يس بدور هركيول بوارو بطل الرواية . كذلك قدم صلاح طنطاوى للتليفزيون قصة قصيرة من أقاصيص أجاثا كريستى أخرجتها اقبال الشارونى باسم « الساعة الرهيبة » ، وقام بتمثيل الأدوار شخصان فقط هما عبد الله غيث ومحسنة توفيق ، وذلك بعد تمصير أحداث التمثيلية وإطلاق اسمين مصريين على شخصيتيها هما : عايدة وحسن . كذلك حول صلاح طنطاوى رواية « مأساة فى قصر إند » . إلى تمثيلية سهرة بعنوان « وجه ملاك » أخرجها للتليفزيون سالم سالم وقام بتمثيل أدوارها سهير البابلى ويوسف شعبان ونادية عزت ومختار أمين ، كما حوًل رواية « الموت يأتى كالنهاية » إلى سهرة تليفزيونية بعنوان « شجرة ألماظ » بعد أن نقل زمن الأحداث فيها من مصر الفرعونية إلى صعيد مصر المعاصرة ، وأخرجها سالم سالم . كذلك حوّل رواية « جريمة على النيل » إلى سهرة تليفزيونية أخرجتها إقبال الشارونى .

وقد نجح متحف مدام توسو فى لندن فى صنع تمثال لأجاثا كريستى لوضعه بين تماثيل الخالدين فى إحدى قاعاته ، وذلك أثناء حياتها .

أندريه مالرو
ووحدة الفكر والعمل

ولُد جورج أندريه مالرو فى الثالث من نوفمبر عام ١٩٠١ بحي مونمارتر فى باريس ، ويقال إن أباه كان وكيلا للشركة الهولندية الملكية ، وفى رواية أخرى أنه كان يعمل فى الهند الصينية كموظف من موظفي الحكومة الفرنسية ، وكان أجداده من أصحاب صناعة السفن فى ميناء دنكرك ، حتى جاء يوم أغرقت فيه العواصف أسطولاً من السفن كان يملكه جده ، وكان شخصية شديدة العناد إذ رفض التأمين على سفنه التجارية ، فلما غرقت ضاعت ثروته كلها ، وقد أدى به شذوذه هذا إلى الإنتحار عام ١٩١٣ ، حيث كان مالرو فى الثانية عشر من عمره ، مما طبع فى ذاكرته صورة لا تُنسى لشعائر دفن الجد ذكرها بدقه فيما بعد فى كتابه « اللامذكرات » ، ونهاية الجد كانت كذلك نفس نهاية والد مالرو . وربما ورث منهما مالرو روح العناد والمغامرة ، كما أن اهتمامه المبكر بفكرة الموت واحتلالها مكانا رئيسياً فى أعماله الروائية والفلسفية على السواء ربما يرجع إلى إنتحار جده فوالده ، وسيزداد حدة بمصرع زوجته فى حادثة قطار ، ثم موت ابنيه فى حادث سيارة ، فمصرع شقيقه فى الحرب العالمية الثانية .

وتلقى مالرو تعليمه الثانوى فى ليسيه كوندورسيه ، ثم التحق بعد ذلك بمدرسة اللغات الشرقية فى باريس حيث درس اللغتين السنسيكريتيه والصينية وعلم الآثار ، وفى سن التاسعة عشر كان يحضر مجالس الفنانين التكعيبيين من أمثال بيكاسو ، وبعد تخرجه عمل فترة من الوقت لحساب بعض المكتبات والمجلات ودور النشر .

وفى عام ١٩٢١ نشر أندريه مالرو أول مؤلفاته « أقمار من ورق » Lunes en Papier وهو ديوان من الشعر المنثور . وتزوج مالرو فى هذه السن المبكرة من زوجته الأولى « كلارا جولد شميث Clara Gold Schmidt » وهى ابنة رجل أعمال ينحدر من أصل ألمانى .

وفى عام ١٩٢٣ اصطحب زوجته إلى الهند الصينية ولاوس وكمبوديا للتنقيب عن الآثار بين أطلال المعابد البوذية لمدة عام ، إلا أنه مالبث أن أنصرف عن أبحاثه

الأثرية وانضم إلى منظمة « رابطة أنام الفتاة » الثورية التى تهدف إلى تحرير الهند الصينية من سيطرة الاستعمار الفرنسى ، والتى انحدرت منها مباشرة فيما بعد حركة « فيت منَّة » وشارك فى أولى معاركها من أجل الاستقلال مما دعا الحكومة الفرنسية إلى إتخاذ موقف معادٍ منه ، واتهامه بسرقة بعض اللوحات الآثرية من النحت البارز كان مالرو قد أكتشفها وفك رموزها ، فألقى القبض عليه وصدر ضده حكم بالسجن ثلاث سنوات ومصادرة اللوحات التى اكتشفها ، غير أن الحكومة الفرنسية مالبثت أن سحبت هذا الحكم على أثر التماس قدَّمه ثلاثة وعشرون من كبار الأدباء الفرنسيين من بينهم أندريه جيد ، وأندريه موروا ، وأناتول فرانس ، ولوى أراجون ، وأندريه بريتون وريمون جاليمار ، وسمحت له الحكومة الفرنسية بالاحتفاظ بتلك اللوحات بعد أن أقام دعوة مضادة أثبت فيها أن الاتهامات التى وُجهت إليه كانت سببها صلته برابطة « أنام الفتاة » وليس سرقة أية لوحات .

وازداد انغماس مالرو فى الحركات الثورية ، فقصد الصين عام ١٩٢٥ حيث شاهد معارك الحرب الأهلية فى كانتون وشنغهاى ، وفى هذا العام عُيِّن مساعداً للسكرتير العام لحزب الكومنتانج الذى كان يرأسه تشانج كاى تشيك ، ثم انضم إلى صفوف الشيوعيين بعد أن أنفصلوا عن حزب الكومنتانج .

وفى عام ١٩٢٦ أصدر أندريه مالرو كتابه « غواية الغرب » La Tentation de L'occident وهو مجموعة رسائل تخيل مالرو أنها متبادلة بين شاب ثورى صينى وآخر فرنسى ، وكأنها حوار بين الشرق والغرب يكشف عن حاجة الشباب الملحة فى تلك الفترة للبحث عن طريق للفعل يتجاوب مع كرامة الطموحات الإنسانية .

وكان البوليس البريطانى قد أطلق النار فى ٢٣ يوليو عام ١٩٢٥ على جماهير الصينيين فى كانتون التى تظاهرت احتجاجا على مقتل عدد من العمال أثناء أحد اضرابات شنغهاى ، واستمر هذا النضال خمسة عشر شهرا اتخذه مالرو خلفية لأولى رواياته التى أصدرها عام ١٩٢٧ وسماها « الغزاه » Les Conquérants .

وكان مالرو قد عاد فى هذه السنة (١٩٢٧) إلى فرنسا عن طريق إيران وافغانستان حيث جمع منهما بعض التحف الآثرية . وما أن وصل إلى فرنسا حتى أصدر بيانا أسماه « عن الشبيبة الأوروبية » D'une Jeunesse Europeenne ، يعلن فيه انهيار الحضارة الغربية ، وهو ماسبق أن أعلنه فى كتابه « غواية الغرب » .

وبعد ذلك توالت رواياته .

المملكة الخرافية	Royaume Farflu	عام ١٩٢٨
الطريق الملكى	La voie Royale	عام ١٩٣٠
قدر الإنسان	La Condition Humaine	عام ١٩٣٣

وهى رائعته التى نال عنها جائزة جونكور ، وهللت لها الصحافة الفرنسية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .

وفى نفس هذا العام - ١٩٣٣ - عُين مالرو مستشاراً لدار جاليمار لنشر الكتب الفنية التى أصدر منها طبعات فاخرة لحساب تلك الدار ، كما ساعد زوجته كالارا جولد شميث على إنجازها ترجماتها عن الآلمانية ، وأعاد تأثيث شقته انتظاراً لمولد ابنته فلورنس .

وفى عام ١٩٣٤ قام فى شهرى فبراير ومارس بمغامرة ترضى نزعته إلى الحياة فى خطر ، فقد استقل طائرة عتيقة ذات محرك واحد خالية من جهاز لاسلكى ، استعارها من أحد أصدقائه ، يقودها طيار أصبح فيما بعد جنرالا وبطلا من أبطال حركة المقاومة الفرنسية أثناء إحتلال النازى ووزيرا هو كورنيليون مولينييه Molinier Corniglion . وشرعا فى رحلتهما من جيبوتى متجهْين إلى منطقة « الربّع الخالى » الواقعة شرقى عدن ، عابريْن إليها عن طريق خليج باب المندب ، والتى تُعد من أخطر المناطق الصحراوية فى العالم ، ولم ينجح فى عبورها سوى قافلة إنجليزية على الجمال قبل ذلك بعامين بحثا عن عاصمة بلقيس ملكة سبأ .

وأذاع مالرو وصديقه أنهما استطاعا تسجيل هذا الاكتشاف فى ٩ مارس عام ١٩٣٤ ، ومع أن خبراء الآثار لم يتحمسوا كثيرا لهذا الكشف ، إلا أن الصحافة

العالمية استغلته استغلالا واسع النطاق بحيث ظل حديث الناس بضع شهور ، وفى طريق العودة إلى فرنسا فوق جبال أوراس فى الجزائر ، هبت عاصفة هوجاء على تلك الطائرة العتيقة كادت تحطمها ، ووصفها مالرو فى كتابه « اللامذكرات » واختتم وصفه قائلا :

هنا التقيت لأول مرة بتجربة العودة إلى الوطن التى لعبت فى حياتى دوراً كبيراً ، والتى حاولتُ مرارا التعبير عنها ، وقد نقلتُها نقلا مباشراً فى رواية « عصر الاحتقار » Le Temps du Mépris ، وهى أيضا تجربة كل إنسان يعود إلى حضارته بعد أن ارتبط بحضارة أخرى : تجربة بطل رواية « أشجار الجوز فى التنبورج » Les Noyers de L'Altenburg بعد عودته من أفغانستان ، وتجربة الكولونيل لورانس أو لورانس العرب الذى يقول إنه لم يصبح انجليزيا حتى بعد عوته إلى إنجلترا (بعد أن عاش طويلا فى البلاد العربية أثناء الحرب العالمية الأولى) .

وبعد عودة مالرو إلى فرنسا عام ١٩٣٤ واصل نشاطه السياسى على نطاق واسع ، وخاض نضاله ضد النازية ، ورأس اللجنة العالمية لمكافحة الفاشية ، وسافر إلى برلين على رأس بعثة تضم الأديب الفرنسى الكبير أندريه جيد ، للدفاع عن اثنين ممن أتهمهما هتلر فى قضية حريق الريخستاج ، ولم يلبث أن أصدر روايته الرابعة عشر « الاحتقار » عام ١٩٣٤ ، وهى تصوير للفظائع التى يقترفها الحكم النازى فى معسكرات الاعتقال ، وتمجيد لبطولة المناضلين ضد الفاشية ، وقد لاقت الرواية نجاحاً عالمياً (فؤاد كامل ، أندريه مالرو شاعر الغربة والنضال ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ ، ص ٢٦) .

وحين غزت قوات موسولينى أرض الحبشة ، بادر مالرو إلى إصدار احتجاج عنيف أحدث دويا عظيما فى الرأى العالمى . كما أنشأ مالرو عام ١٩٣٥ بالاشتراك مع الشاعر الفرنسى « لوى أراجون » Louis Aragon . « رابطة الكتاب العالمية للدفاع عن الثقافة » التى عقدت أول مؤتمر لها فى باريس من ٢١ - ٢٥ يونيو عام ١٩٣٥ .

وعندما اندلعت الحرب الأهلية الأسبانية فى ١٨ يوليو عام ١٩٣٦ ، قام مالرو بتنظيم سرب جوى يضم مجموعة من الطيارين المتطوعين للدفاع عن الموالين للجمهورية ، وقام بخمس وستين غارة على الأراضى التى يحتلها أنصار الجنرال فرانكو ، واشترك فى معركة مدلان الشهيرة وأصيب مرتين ، كما ساعد فى وقف زحف أنصار فرانكو على مدريد ، وأحرز للحكومة الجمهورية عدة انتصارات أخرت انتصار فرانكو بعض الوقت . وفضلا عن اشتراك مالرو فى القتال الذى يدور فى الجبهة من أغسطس إلى أكتوبر عام ١٩٣٦ ، فإنه طاف بفرنسا والولايات المتحدة لجمع التبرعات من أجل الجمهوريين ، واستطاع بعد هذا كله أن يكتب روايته الضخمة « الأمل » عام ١٩٣٧ ، ويروى فيها الأحداث التى تعاقبت فى الشهور التسعة الأولى من الصراع الإسبانى ، وقد احتفل بعيد ميلاده الثامن والثلاثين بإخراج هذه الرواية فيلما اشترك معه فى تصويره فى برشلونه المصور الفرنسى لوى باج Louis Page ، غير أن الحكومة الفرنسية فرضت حظراً على عرض هذا الفيلم ، فأعاد « دنيس مايرون » إخراجه مرة أخرى عام ١٩٣٨ .

وفى عام ١٩٣٩ وبعد عودة مالرو إلى باريس بعد أن فرغ من تصوير فيلم الأمل فى برشلونه ، إنفصل عن زوجته كلارا وإن لم يتم الطلاق بينهما بعد ، وعاد إلى منصبه مستشاراً فنياً لدار « جاليمار » واستأنف العمل فى كتابه الضخم « سيكولوجية الفن » ، مزاوجا بينه وبين نشاطه السياسى .

وفى سبتمبر من نفس هذا العام استُدعىَ مالرو للخدمة العسكرية وهو فى الثامنة والثلاثين من عمره ، وأُلحق بفرقة الدبابات الفرنسية برتبة نفر، وأصيب فى يونيو عام ١٩٤٠ ، ولكنه عاد إلى الجبهة بعد شفائه وأسره الألمان ، ثم تمكن من الهرب وانضم إلى قوات فرنسا الحرة بقيادة ديجول ، ولم يلبث أن أصبح قائداً من قادة حرب العصابات فى حركة المقاومة الفرنسية تحت أسم الكولونيل « برجيه » ، وهو الاسم الذى اختاره لأحد أبطال روايته « الصراع مع الملاك » Lutte avec L'ange ، وهى ثلاثية لم يصدر منها إلا الجزء الأول تحت عنوان « أشجار الجوز فى ألتنبورج » ، وذلك عام ١٩٤٣ ، وبهذا الإسم المستعار قام بدور بارز فى منطقة

الجنوب الغربى من فرنسا ، وأصيب للمرة الثانية أثناء المعارك التى دارت فى إقليم نورماندى ، واعتقله الألمان عام ١٩٧٤ . حيث مرَّ بلحظات رهيبة وصل فيها إلى حافة الموت ، وظل أسيرا حتى حررته قوات فرنسا الحرة ، فقام بتكوين اللواء المعروف بأسم « *لواء الألزاس / اللورين* » *الذى حرر إقليم الألزاس* ، وواصل زحفه مع الجيش الفرنسى الأول حتى استطاع الوصول إلى مدينة نورنبرج التى دارت فيها محاكمات مجرمى الحرب ، وفى جبهة الألزاس التقى بالجنرال ديجول حيث انعقدت بينهما أواصر صداقة لم تنفصم حتى الموت (المرجع السابق صفحات ٢٧ - ٢٩) .

وحين انتهت الحرب العالمية الثانية ، انسلخ أندريه مالرو من شخصية الكولونيل برجيه ، وعاد إلى حياته المدنية عام ١٩٤٥ ، وكانت زوجته الثانية الأديبة الفرنسية جوزيت كلوتيس Josette Clotis التى تزوجها فى بداية الحرب قد لقيت مصرعها إثر حادث قطار فى هذا العام نفسه ، بعد أن تركت طفلين ، كما فقد أخوين له فى الحرب .

ويدأ مالرو صفحة جديدة من حياته ، فتزوج للمرة الثالثة من أرملة أخ غير شقيق له هى مادلين مالرو ، وعُيِّن ملحقا ثقافيا بمكتب رئيس الوزارة الفرنسية المؤقتة حتى عينه ديجول وزيرا للاستعلامات فى وزارة الاتحاد القومى فى نوفمبر عام ١٩٤٥ حتى استقالة وزارة ديجول فى يناير عام ١٩٤٦ .

ولم ينقطع مالرو عن نشاطه السياسى ، بل عاون الجنرال ديجول حتى تمكَّن عام ١٩٤٧ ، من تكوين « تجمع الشعب الفرنسى » Rassemblement du Peuple Fran Cais ، وكان مالرو عضواً فى اللجنة الإدارية لهذا الحزب كما كان مسئولا عن الدعاية له ، وقد ساهم بما يملك من مواهب خطابية فذة فى إنجاح هذه الحركة التى توطدت فيما بين عامى ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ وسط صراعات حزبية مريرة بلغت من العنف والشراسة إلى درجة أنه تعرض لمحاولة اغتيال ١٩٤٧ .

ورغم كل هذه المشاغل العملية التى وصلت إلى هذه الدرجة من العنف فإنه أصدر فى عامى ١٩٤٩/١٩٥٠ كتابه الذى كان قد أنفق فى تأليفه أكثر من خمسة عشر عاما « سيكولوجية الفن » فى ثلاثة مجلدات ، وهو الكتاب الذى ظهر بعد ذلك

منقحاً في مجلد واحد تحت عنوان « أصوات الصمت » عام ١٩٥١، وفاق توزيعه أي كتاب آخر صدر في فرنسا عن الفنون التشكيلية ، وانصرف مالرو عن السياسة فترة من الوقت ، زار فيها اليونان وتركيا ومصر عام ١٩٥٣ ، بحثاً عن وثائق لكتابه « المتحف الخيالي للنحت العالمي » ، الذي صدر في ثلاثة أجزاء فيما بين أعوام ١٩٥٢ - ١٩٥٥ ، ثم رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث اشترك في المؤتمر العالمي للفن والتاريخ والموسيقى . وبعد ذلك عكف على تأليف كتابه « تحول الإلهة » Métamorphose des Dieux عام ١٩٥٧. وفي هذه الآثناء سمح بإعدد روايته « قَدَر الإنسان » للعرض على المسرح .

ثم استدعاه ديجول ليكون وزيرا للدولة في الوزارة التي شكلها في أول يونيوعام ١٩٥٨ ، فوزيراً للشئون الثقافية حتى استقالة ديجول النهائية عام ١٩٦٩ ، وقد استطاع مالرو رغم ميزانيته الضئيلة أن ينجز أعمالا عامة من أبرزها « دُور الثقافة » Maisons de la Culture التي أعلن أنها ينبغي أن تكون « مكانا للإلتقاء والمواجهة بين الثقافة وأولئك الذين يريدون الوصول إليها ، بين أولئك الذين يحملون الرسالة والذين يتلقونها ، بين الفنانين وجمهورهم ، أو ببساطة بين الناس بعضهم بعضاً » . وهذه الدور الثقافية لم تكن لها سابقة في فرنسا واستطاع أن تحقق نوعا من الإزدهار الفكري لم يسبق له مثيل في تاريخ فرنسا ، وقد أفتتح مالرو ستاً من هذه الدور في مختلف أنحاء فرنسا ، كما أنه كان صاحب فكرة تبادل عرض التحف والآثار بين عواصم العالم ، مثال ذلك أنه عرض في باريس تحف توت عنخ آمون ، وبلغ عدد زوار هذا المعرض حوالي مليون وربع زائر ، كما عرض في القاهرة لوحات لكبار الفنانين الفرنسيين ، بالإضافة إلى ذلك اهتم مالرو اهتماماً شديداً بالمسرح والسينما في فرنسا ، وعلى سبيل المثال كان له فضل إخراج أفلام طليعية لكتّاب مثل آلان روب جرييه ، كما أولى اهتمامه إلى ترميم وإصلاح بعض قصور فرنسا الآثرية ، وشارك في الحملات الخاصة بالمحافظة على الآثار العالمية كمعبدْ أبي سنبل وآثار فينيسيا .

ويعلق الاستاذ فؤاد كامل فى كتابه الهام والممتع الذى كتبه عن أندريه مالرو : « شاعر الغربة والنضال » بقوله إننا نستطيع أن نستخلص من هذه الحياة السمات الرئيسية لشخصية أندريه مالرو إنه مغامر ثورى ، يسعى إلى الموت فى نضاله ، ويبحث عن مواطن الأحداث التاريخية التى اجتاحت عصره ليخوض غمارها ، ويفتش عن أشد التجارب توتراً وغرابة وعنفا ليرتمى فى أتونها ، ليكتب عنها بعد ذلك كتابة من أكتوى بنارها ، وكابد سعيرها ، وذاق مرارتها (المرجع السابق ، ص ٣٥) ، ويحب مالرو أن يردد دائما : إن الإنسان ليس شيئا آخر غير ما يفعله .

وكما كتب مالرو الرواية فإنه كتب المقال ، ونحن نلمس الميول المبكرة نحو كتابة المقال فى كتابه « غواية الغربة » ثم فى رواياته التالية ، ويتصاعد تدريجيا حتى بلغ ذروته فى » أشجار الجوز فى ألتنبورج » التى لا تُعد رواية إلاّ على سبيل التجاوز ، لأنها فى الواقع مقال طويل يحاور فيه مالرو نفسه ، أو لعلها على أحسن تقدير ندوة يناقش فيها مالرو أراءه فى الفن والتاريخ والإنسان ، والواقع أن هذه الرواية تترك إنطباعاً قوياً لدى القارئ بأنها ستكون المحاولة الأخيرة فى نشاط مالرو الروائى . بعد أن تغلب ذلك التيار التحتانى من التأمل الصرف الذى كان يسرى فى أعمال مالرو الروائية ... وكان من الطبيعى اذن أن يكون أول كتاب يصدره مالرو - بعد أن انصرف عن القالب الروائى - كتابا تأمليا صرفا . وأن يكون موضوعه هو الموضوع الآثير الذى طالما شغل مالرو فى كل كتاباته ، وهو الإنسان فى علاقته بالفن والحضارة والتاريخ (المرجع السابع ، ص ٣٠٢) .

وإذا كان مالرو قد خرج بنتيجة سلبية من رواياته ، هى أن التاريخ الإنسانى عبارة عن سلسلة من أختلال النظام ، فقد خرج من دراسته للفن بنتيجة إيجابية : ذلك أن الفن هو الانتاج المنظم الوحيد الذى صدر عن جنسنا البشرى المهوش المضطرب (ص ٣٠٤) .

وقد أصدر مالرو كتابه الضخم فى البداية تحت عنوان « سيكلوجية الفن » فى ثلاثة أجزاء .

المتحف الخيالى	La Musée Imaginaire	عام ١٩٤٧
الإبداع الفنى	La Création Artistique	عام ١٩٤٨
عملة المطلق	La Monnaie de l' absolu	عام ١٩٤٩.

ثم جمعها بعد ذلك فى مجلد واحد بعد أن أضاف إليها ٢٥٠ لوحة جديدة وأصدرها عام ١٩٥١ تحت عنوان « أصوت الصمت » les voix de silence .

ولم يلبث مالرو أن أردف هذا العمل بعمل آخر تحت عنوان « المتحف الخيالى للفن العالمى » ويتألف من ثلاثة أجزاء صدرت مابين عام ١٩٥٢ و١٩٥٤ .

ويرى مالرو أن فن الحضارات جميعاً يشترك فى شئ واحد ، إنه دفاع ضد القدر وأن كُل فن لا يشارك فى هذا الحوار القديم قدم الانسان يعد فناً ترفيهيا (والفن الفرعونى مثال نموذجى على ذلك) . وفى الأوقات العصيبة التى يحس فيها الانسان بالاغتراب والوحدة يؤكد له الفن ذلك التواصل العميق مع إخوانه البشر . ولقد ربطت الفنون القديمة بين الانسان والكون ،أما الفن الغربى المعاصر فيعبر عن انقسام وتمزق أصابا الوعى الإنسانى ، كما أصبح تساؤلاً قلقا عن نظام الأشياء ، (المرجع السابق صفحات ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٢) .

ولأندريه مالرو رأى طريف فى وظيفة المتاحف فى تاريخ الفن ، فهو يعلن أن المتحف شئ لم تعرفه الحضارات غير الأوربية ، وعرفتهاالحضارة الأوربية منذ أقل من قرنين من الزمان ، ووجود المتحف فرض على المتلقى موقفاً جديدا تماما من العمل الفنى . ذلك أن المتاحف قد أسهمت فى تحرير الأعمال التى جمعتها من وظائفها الأصلية وحولتها إلى لوحات .وفى الماضى كان التمثال القوطى جزءا مكوِّنا للكاتدرائية ، وكذلك كانت الصورة الكلاسيكية مكملة لأثاث القصر ، ثم ظهرت المتاحف ، وبظهورها لم تعزل العمل الفنى عن سياقه فحسب ، بل جعلته مغترباً بأعمال معادية له أو مضادة فى الأسلوب ، وأصبحت المتاحف الأماكن التى تتم فيها مواجهة التحولات بعضها بالبعض الآخر . (المرجع السابق ، ص ٢١٩) . فالمتاحف أماكن صناعية تُستبعد منها الطبيعة ، وينكمش فيها العالم ،وما كان إلها فى معبد يصبح تمثالا فى متحف ، وما كان صورة لقائد أو رب أسرة يصبح مجرد لوحة .

ويجب مالرو على هذا السؤال : ما الفن ؟ بأنه ما به تتحول الأشكال الحية إلى أسلوب . وكل فن يرمي إلى التشخيص يقوم بعملية اختزال ، فالمصور يختزل الشكل إلى بُعْدى اللوحة ، والنحات يختزل الحركة إلى السكون، وهذا الاختزال هو بداية الفن ، أما المحاكاة الدقيقة فإنها لا يمكن أن تكون فنا ، والإبداع الفنى لا ينبثق عن استسلام للاشعور ، وإنما عن القدرة على السيطرة عليه وتوجيهه ، وهذا هو الفارق بين الفن الحقيقى وفن المجانين .

وبعد صمت طويل دام ثلاث عشرة سنة نشر مالرو فى أواخر عام ١٩٦٧ مجلدا ضخما من ستمائة صفحة تحت عنوان غريب وهو « اللامذكرات » ،مع وعد بثلاثة مجلدات أخرى تُنشر مع هذا الجزء الأول فى أربعة مجلدات كاملة بعد وفاته وعن هذا الكتاب قال مالرو إنه كتابى الأولى منذ رواية الأمل « فكأنه يربطه بإنتاجه الروائى السابق على روايتيه « عصر الاحتقار » « وأشجار الجوز فى التنبورج » ، وعلى أعماله فى تاريخ الفن وفلسفته . واللامذكرات عبارة عن « بانوراما » لحياة بدأت مع القرن العشرين وامتزجت بأحداثه الحافلة ، وتجاوبت مع ما يقرب من نصف قرن من تاريخ أوربا وأسيا ، واتصلت بالشخصيات التى صنعت هذا التاريخ ، بل شاركت فى صنعه أيضا دون التزام بالترتيب الزمنى للأحداث .

فإذا انتقلنا من شكل الكتاب إلى مضمونه، اكتشفنا أن مالرو يدون فصولاً بأكملها من بعض رواياته ، فإذا مضينا فى الكتاب وجدنا أن عناوين الفصول الرئيسية فيه هى نفس عناوين بعض كتب مالرو السابقة ، وهو يخصص أجزاء طويلة من « لامذكراته » فى مقابلاته مع ثلاث شخصيات من صناع التاريخ فى العصر الحديث « ديجول » و« نهرو » و« ماوتسى تونج » .

وقد توفى مالرو عام ١٩٧٦ ، أى بعد تسع سنوات من نشره آخر مؤلفاته « اللامذكرات » ، وعن عمر يناهز خمسة وسبعين عاماً ، وبعد حياة تُعد نموذجاً مثالياً لوحدة الفكر والعمل .

هذه الدراسة أعتمدت على كتاب : فؤاد كامل ، أندريه مالرو شاعر الغربة والنضال ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٧١ يونيو ١٩٩٥ .

بلزاك
والتحام الروائىّ بالواقعى

ولد أونوريه دى بلزاك عام ١٧٩٩ فى مدينة تور Tours ، وقد أهملته أمه منذ طفولته ، وكان أبوه - الذى يكبر أمه بسبعة عشر عاما - موظفا غريب الأطوار تستغرقه أبحاث عجيبة يريد بها إصلاح المجتمع والعودة إلى الطبيعة ، وإطالة عمر الإنسان ، وحماية أعراض الفتيات ، فانطوى الصبى أو نوريه على نفسه ، ولم يجد صديقاً يلجأ إليه إلا أخته لورا ، وعندما بلغ عامه الثامن ، ألحقته أسرته بمدرسة داخلية حيث لم يُظهر أى تفوق ، لكنه بعد سنتين بدأ إعجابه بطلاب الفرق العليا وهم يتناظرون أو يُلقون خطبهم البلاغية فراح يقلدهم حتى لم يلبث أن امتلأ مكتبه بمختلف الأوراق ، بينما أخذ يتحدث زملاؤه الصغار عن روعة بيانه وبراعة قلمه ، وبين جدران تلك المدرسة رأى أونورية عالماً صغيراً يسوده سلطان المال ، ويحارب التفوق ، ويُناصر الأغلبية من التافهين والخبثاء وغلاظ النفوس ، وهى صورة مصغرة لما سوف يلقاه فى المجتمع حين يخرج إلى الحياة ليستلهم منها إبداعه الأدبى .

ثم أرسله أبوه إلى باريس حيث أتم دراسته الثانوية عام ١٨١٦ ، بعدها تردد على جامعة السوربون ، لكنه لم يكن يستطيع الذهاب إليها إلا فى أوقات فراغه ، لأن أباه ألحقه بكلية الحقوق أملا فى أن يشغل منصبا قضائيا ، كما ألحقه فى الوقت نفسه بمكتب أحد أصدقائه المحامين ثم إلى مكتب موثق عقود حيث قضى فيه ثلاثة أعوام للتدريب ، لقبوه أثناءها بالفيل لأنه كان بدينا بطئ الحركة قليل الأداء ، إلا أنه كان فى الواقع يختبر الحياة ويرى مشاهدها الإنسانية الرهيبة من هاضمى الحقوق ومهضوميها ، وكاسبى الصفقات وخاسريها والذين يلهثون وراء المال ويتناحرون عليه ، يختلسونه من القريب ، ويحتالون على ابتزاره من الغريب ، ويقلبون فى سبيله الأوضاع ، كل تلك الأوضاع كان يختزنها هذا الكاتب البدين فى وجدانه ليفرزها فصولاً رائعة فى رواياته وقصصه .

وأحيل الأب الشيخ إلى المعاش ١٨١٩ ، فرحلت الأسرة إلى الريف ، بينما استقر الفتى الأديب فى باريس لكى يجرب مواهبه حيث أقام فى غرفة متواضعة

الأثاث فوق سطح منزل فقير ، وقد كتب بلزاك فى هذه المرحلة من حياته إلى أخته لورا رسائل طريفة تفيض مرحا ، يسخر فيها من كل شئ ، من بؤسه وفقره ، ومن عمله وأمله ، ويقول بلزاك إن ملاحظته الناس فى هذه الفترة من حياته كانت تسليته الفريدة ، هذه التسلية التى ستمده فيما بعد بكثير من مشاهد أعظم أعماله « الكوميديا البشرية » .

فى ذلك الوقت بدأت فكرة التأليف تراود بلزاك ، فحاول تأليف مسرحية شعرية عنوانها « كرومويل » ، لكنه أدرك من محاولته أنه لم يوهب نظم الشعر ، وإن كان قد تنبه إلى بعض قواعد الكتابة المسرحية ، أما « كرومويل » فقد فشلت حتى أن بلزاك وصفها فيما بعد بأنها بلاهة طفل حقا . لهذا كتب محاولة قصصية عنوانها « ستينى أو الأخطاء الفلسفية » لكنها محاولة لم تكتمل وظلت مخطوطا لم يُطبع ولم يصل إلى جمهور القراء إلا عام ١٩٢٦ أى بعد ثلاثة أربا ع قرن من وفاة بلزاك .

وأمام تهديد أسرته له بإلحاقه بوظيفة ، إنضم إلى زميلين من صغار الأدباء الصحفيين ، ليكتبوا بأسماء مستعارة مشتقة من أسمائهم الحقيقية مجموعة من الروايات السطحية على مثال القصص التى كانت رائجة فى ذلك العصر ، يصفها هو نفسه بأنها « مشروعات أدب تجارى » . وكانت أولى هذه الروايات بعنوان « الوارثة دى بيراج » L'Héritière de Birague ويرى نقاد بلزاك أن بطل هذه القصة محاكاة مباشرة لشخصية ضابط فى إحدى قصص الروائى الانجليزى والتَر سكوت Walter Scott التى كانت قد تُرجمت إلى الفرنسية عام ١٨١٩ ، لكنه فى هذه القصة كان قد تدرب على صياغة الحوار واختلاق الحوادث ، كما أن عدم اكتراثه بالمنطق وإطلاق العنان لخياله أوضح أن قدرته على العرض والسرد والتقديم قد اكتسبت مرانا وقوة وخصوبة .

وبعد ثلاثة أشهر أصدر بالاشتراك مع أحد زميليه رواية فكاهية بعنوان « جان لويس أ و اللقيط » وتدور حول مغامرة بطلها جان لويس وتقلده الحكم والسلطان أثناء

الثورة الفرنسية ، وفى هذه الرواية اكتسب بلزاك حرية كبيرة فى خفة الحركة وبراعتها ، وإن لم يكتسب بعد أسلوبا معينا فى معالجة ما يواجهه من قضايا فنية .

وفى النصف الثانى من عام ١٨٢٢ - أى وهو فى الثالثة والعشرين - أصدر بلزاك ، وحده هذه المرة ، ثلاث روايات جديدة هى « كلوتيلد دى لوزينان Clotilde de Lusignan أو اليهودى الوسيم » فى شهر يوليو باسمه المستعار « لورد رون Lord R' Hoone » ، وهى قصة تاريخية تنقلنا إلى القرن الخامس عشر ، على منوال رواية والتر سكوت الشهيرة « أيفانهو . Ivanhoe » ، وفيها سجّل بلزاك شيئا من التقدم فى إبداعه للشخصيات . أما الروايتان الأخريان فهما « المعمر مائة عام » و « قسيس الأردين » « Vicaire des Ardennes » اللتين أصدرهما فى شهر نوفمبر من العام نفسه باسمه المستعار الجديد « هوراس دى سانت أوبان « Horace de Saint - Aubin » . وفى قصة « المعمر مائة سنة » نجده يتأثر بكاتب انجليزى آخر يُدعى « مانوران » الذى قرأ له عام ١٨٢١ الترجمة الفرنسية لروايته « ملموث Melmoth » أو « الرجل الهائم » ، وفيها ينقل فصولا كاملة من نموذجه الانجيزى دون كثير تصرف . أما رواية قسيس الأردين فلم تكن أفضل من « ستينى » أولى قصص بلزاك إلا بمرونة السرد والحوار ، لكن الجديد فيها هو أثر الشاعر الأنجليزى لورد بايْرون الذى استمد منه بلزاك شخصية « أرجو » القرصان الجبار العنيد الثائر على المجتمع ، والذى يجول ويصول ويكوّن ثروة ولا يستطيع أحد إيذاءه ، لأنه يُخفى عن الناس أمره ، ولو أن شخصيته ما تزال هنا سطحية أقرب إلى شخصية الشرير فيما يُعرف بالقصص السوداء التى كانت رائجة فى عصر بلزاك .

وهكذا تتشابه قصص أديبنا الناشئ جميعاً ، والواقع أن بلزاك كان يريد فى كل مرة أن يكتب قصة غرامية ، لكن الناشرين كانوا لا يقبلون فى تلك الأيام إلا رواية من

أربعة مجلدات ، تنقسم فى أغلب الأحيان إلى ثلاثين فصلا ، فلم يكن أمامه إذن إلا أن يضيف إلى القصة الأصلية سلسلة من الحوادث الخارجية حتى تكتمل فصولها الثلاثون ، فيُقبل الناشر على نشرها والقارئ على قراءتها .

وبينما كان بلزاك ينتج هذا الإنتاج التجارى السطحى ، كان يواصل هوايته فى المطالعة والتأمل وخاصة قراءة الشعر ، فكان يقرأ لبعض الشعراء الفرنسيين والانجليز ، كما كان يقرأ قصص ألف ليلة وليلة ، وقد أوحت إليه تلك المطالعات والتأملات بقصته « الجنيَّة الأخيرة « La Dernière Fée » .

ثم يعود بلزاك عام ١٨٢٤ إلى شخصية « القرصان أرجو » ليجعله بطل قصته الجديدة « أنيت والمجرم » . وفى هذه الرواية ينتقل بلزاك من قصة المغامرات التى تتضمن حبيبين إلى قصة الحب التى تتضمن مغامرات مما اعتبره النقاد خطوة كبيرة نحو القصة النفسية .

ويتقدم بلزاك خطوة أخرى فى هذا النوع الروائى عندما أصدر عام ١٨٢٤ روايته التالية « ڤان كلور Wann - Chlore أو چان الشاحبة » .

لقد خطا بلزاك إذن فى روايتيه الأخيرتين خطوات ملحوظةً نحو النضج ، فقد أتقن صناعة الحوار والوصف والسرد ، وإذا كان بعض تشاؤمه راجعاً إلى اصطدامه بواقع الحياة حين خاض تجربته الأدبية واتصل بصغار الفنانين والصحفيين ،وإذا كان بعض هذا التشاؤم راجعا إلى قراءاته لمن سبقه من الكتاب الفرنسيين ، فلاشك أن بعضا من هذا التشاؤم قد استمده من تجربته مع المرأة التى أحبها حبه الأول ، وقد وصف بلزاك أم قسيس الأردين بهذه الكلمات « كانت مدام دى روزان فتية القلب عندما أشرفت على سن الأربعين ، هذه السن التى تكتسب فيها عواطف النساء آخر درجات النضج ، فقد كانت تحب التأمل وتذرف الدموع أحيانا فى الخفاء » ، ويرجح نقاد بلزاك أنه استلهم شخصية هذه السيدة من إمرأة حقيقية فى حياته وقتئذ هى مدام دى برنى جارته من بعيد ، فقد كانت تسكن أقصى أطراف ضاحية فيلباريزيس التى تسكن فيها أسرة بلزاك ، وقد أطلق عليها فى روايته أسم « الماركيزة دى روزان » كما

يقولون إنه استعاد بعد خمس عشرة سنة ذكرى غرامه الأول فى روايته « الزنبقة فى الوادى » وكما كان لمدام برنى تأثيرها فى أدب بلزاك ، فقد كان لها أيضا تأثيرها على ما طرأ على آراء بلزاك السياسية والدينية من تغير ، فقد كان قبل علاقته بمدام دى برنى من أنصار الثورة ومن خصوم الملكية والكنيسة ، لكنه نشر عام ١٨٢٤ بحثين متتاليين أولهما بعنوان « دفاع عن العرش وحقوق الولاية والوراثة Du Droit d' A issene والثانى بعنوان « دفاع عن طائفة الآباء اليسوعيين Histoire impar-tiale des Jésuites ، كذلك فإنه بفضل دروسها ونصائحها تعرَّف بلزاك على تقاليد المجتمع الراقى وكيفية التعامل معه مما أتاح له أن يندمج فيه ويتردد على أعظم صالونات العصر ، وأن يكتب فى عام ١٨٣٠ « رسالة فى الحياة الأنيقة » التى أصبح خبيراً ومغرماً بها . ولعل مدام دى برنى كانت تقول له مثل هذه الكلمات التى تقولها مدام دى مورسوف لفيلكس فى « زنبقة الوادى » : ليس هناك ما يماثل حنانى ، آه ! أريد أن أراك سعيدا ، قويا ، مرموقا ، أنت الذى ستكون لى كالحلم الحى » .

إلا أن قصصه التى نشرها لم تحقق هذا الحلم ، فلم تجلب له مالاً أو جمهوراً ، وهو الذى يبحث عن النجاح والثروة ، لهذا ما لبث أن جذبه سراب المشروعات الأدبية التجارية وقرر أن يطبع الكتب الكلاسيكية الفرنسية ويوزعها لحسابه الخاص ، لكن سرعان ما وقعت الكارثة إذ خسر بلزاك كل شئ ، بل خرج من مشروعه مدينا بخمسة عشر ألف فرنك ، وبدلا من أن يكون ذلك سببا فى إحباطه كان دافعا له على التفكير فى مشروع جديد ، وهو شراء مطبعة والاشتغال بالطباعة . غير أنه لم يمض عام ونصف عام حتى بدأ عمال المطبعة يطالبون بأجورهم المتأخرة والدائنون يحاصرونه . ومرة أخرى لم يُذْعِنْ للفشل ، فاشترى مسبك حروف معروضاً للبيع إثر إفلاس صاحبه ، وساهمت معه مدام دى برنى فى هذه الصفقة الجديدة بمبلغ كبير من المال ، لكنه فى ربيع ١٨٢٨ أضطُر إلى إعلان إفلاسه ، وكانت خسارته فادحة . وكان بلزاك فى ذلك الوقت قد بلغ تسعة وعشرين عاما بينما بلغت ديونه مائة ألف فرنك .

ولما كان القراء في ذلك الوقت يتهافتون على القصص التاريخية فقد أراد بلزاك - مستفيدا من إخفاقه منذ سبع سنين في قصتيه التاريخيتين « وارثة بيراج » و « اليهودي الوسيم » ، أن يؤلف رواية تاريخية أيضا على أن يحتشد لها ليضمن لها النجاح وانصرف إلى دراسة المذكرات المكتوبة عن نصف القرن السابق فاهتدى إلى موضوع قصة طريفة في تاريخ حرب « الشْوانْ » ، التي واصل الملكيون في شمال فرنسا شنها على الحكومات التي أعقبت الثورة حتى تولى نابليون العرش . وبعد أشهر خمسة من القراءة والمعاينة الميدانية والكتابة صدرت قصة « الشوان » التي تدور حول الثورة بمقاطعة « بريتاني » ، وهي أول رواية اقتنع بلزاك أن يضع عليها إسمه الحقيقي .

أما كتابه التالي فلم يكن قصة إذ كان عنوانه « علم وظائف أعضاء الزواج » ، وهو كتاب يمزج الفكاهة والسخرية بالجدية العميقة ، والمرح الماجن بالتحليل الدقيق ، وقد كتب بلزاك هذا الكتاب بناء على طلب تاجر من تجار الأدب يعرف كيف يستغل نزوات الجمهور ، وقد لبَّى بلزاك طلبه التماساً للرزق ، كما اكتسب من كتابته خبرات جديدة من حدة الملاحظة ودقة التعبير والاتجاه إلى نقد المجتمع . من هنا كانت مقالاته في « فن تسديد الديون دون دفع مليم واحد » وهي المشكلة التي كان يبدو أنها تؤرقه ، « وفن عقد رباط العنق » و « نظرية في المشي » و « دراسة الأخلاق من القفازات » ... وكانت الفكرة التي تقوم عليها مثل هذه المقالات أن جميع مظاهر الإنسان تدل على مستواه من الثراء أو الفقر ، فإن المال هو سر أسرار المجتمع كما أن الحب لا يقل خطراً عن المال . وكان بلزاك قد أعد « علم وظائف أعضاء الزواج » في عام ١٨٢٤ ، لكنه لم ينشره إلا بعد أن نقحه وأضاف إليه طوال السنين الخمس التالية أي عام ١٨٢٩ .

ولقد انطلق بلزاك كالثائر المحموم يغزو معاقل الجاه والثراء والمتعة التي طالما بات يحلم بها وطالما استعصت عليه ليعيش في واقعه قصة أطرف وأغرب من قصص أبطاله .

وتعرَّف بلزاك فى فرساى على دوقة أرملة فى الأربعين من عمرها كانت لها علاقة خاصة بنابليون صبياً وضابطاً وامبراطوراً . ولم يكن معاشها يكفى ما اعتادت عليه فى شبابها من ترف ، فراحت تكتب القصص وتبيعها ، فقدم لها بلزاك قلبه وقلمه ، وعاونها على كتابة قصصها وعلى نشرها فى المجلات الأدبية ، ومع أن علاقته لم تطل بها كما أنها ماتت عام ١٨٣٨ ، إلا أن مرور هذه الدوقة الخاطفة فى حياته قد ترك فى أدبه آثاراً بارزة لأنه كان مدينا لها بمعرفة أسرار حكومة الإدارة وعهد نابليون ، كما كان مدينا لمدام برنى بمعرفة أسرار قصر فرساى فى أوخر عهد لويس السادس عشر . .

ومضى بلزاك يلهث وراء المجد ، فأسرف فى اللهو ، وفى العمل ، وفى الاستدانة وفى إبرام العقود مع الناشرين لكى يُسدد ديونه ، وفى عام ١٨٣١ حاولت أمه أن تزوجه لكى يستقر ويستريح من حياة الفوضى التى يعيشها لكنها لم توفَّق ، بينما كانت رسائل مدام دى برنى فى هذه الفترة تفيض بالقلق كلما اقترب خطر زواجه ،وبالأمل كلما ابتعد . ولم تكن قصة « المرأة المهجورة » التى أخذ بلزاك فى كتابتها عام ١٨٣٢ إلا تحية لحبه الأول .

وواصل بلزاك غرامياته ، كما واصل كتاباته فكتب قصة فلسفية عنوانها « لوى لامبير » . ثم « طبيب الريف » التى وصف فيها جراحه العاطفية بسبب سيدة اكتشف أنها تلهو به ، كانت قد سعت إليه عن طريق رسائلها إليه تناقش فيها كتاباته هى « الماركيزة دى كاستر » . أما مرارته من هذه العلاقة فقد صبَّه فى قصة أخرى ظهر جزء منها فى إحدى المجلات عام ١٨٣٣ ، وظهرت كاملة فى السنة التالية – أى عام ١٨٣٤ – بعنوان « الدوقة دى لانجيه » .

وكما شهد خريف ١٨٣٣ حزنه وانكساره أمام هذه الماركيزة الشقراء ، فإن هذا الخريف نفسه شهد فرحته الكبرى بلقاء « الأجنبية » ، وكان بلزاك قد تسلم عام

١٨٣٢ خطابا من إحدى المعجبات التى لم يكن يعرفها إسمها الكونتيسه إيفيلين هانسكا ، وهى سيدة بولندية ذات ثروة طائلة متزوجة من أحد النبلاء الروس ومقيمة فى أوكرانيا . وقد بدأت علاقته بهذه السيدة من عام ١٨٣٢ ، يوم تلقى رسالتها الأولى ، واستمرت إلى يوم وفاته بعد ثمانية عشر عاما ، وقد ضم كتاب « الرسائل إلى الأجنبية » مجموعة خطابات بلزاك إلى مدام هانسكا دون أن يضم خطاباتها إليه ، فقد كانت حريصة على إعدامها .

ولاشك أن « الكوميديا البشرية » هى أعظم أعمال بلزاك على وجه الإطلاق وتتضمن ستا وتسعين قصة مختلفة الألوان والأحجام والأساليب ، تحتشد بحوالى ألفى شخص من مختلف الطبقات والمهن والأجناس ، وتمتد فى المكان من المدينة بأحيائها الراقية والفقيرة إلى الريف بقراه الكبيرة والصغيرة ، وتعرض صراع الإنسان مع الإنسان ، وتفاعل الفرد والمجتمع ، وتحلل العواطف وتتعمق النفوس . وأودعها بلزاك فلسفته وفنه وخلاصة خبرته وتفكيره . فالكوميديا البشرية صورة مصغرة من المجتمع الانسانى .

وقد أطلق بلزاك عنوان « الكوميديا البشرية » معارضاً بذلك الملحمة الشهيرة « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، وقسَّم بلزاك قصص مهزلته الانسانية إلى ثلاثة أقسام : دراسات أخلاقية ، ودراسات فلسفية ، ودراسات تحليلية . أكبرها القسم الأول الذى يتفرع إلى : مشاهد من الحياة الخاصة ، ومشاهد من الحياة فى الأقاليم ، ومشاهد من الحياة الباريسية ، ومشاهد من الحياة السياسية ، ومشاهد من الحياة الريفية ، وقد عاجل الموت بلزاك قبل أن يُتم عمله ، وقد قام بوضع فهرس « الكوميديا البشرية » باحثان بلزاكيان يتضمن سجلا تفصيليا شاملا به أسماء أبطال « الكوميديا البشرية » بترتيب الحروف الهجائية ، وأمام كل اسم عناوين القصص التى تظهر فيها هذه الشخصيات وترجمة موجزة لها .

ولقد كان بلزاك حريصا فى قصصه ورواياته على ثلاثة أشياء : أن يتقبلها القارئ كأنها حقيقة وليست مجرد حكاية خيالية ، وأن يتتبعها بشوق وشغف ، وأن

يُعجب بجمال أسلوبها ، أي أنه كان يُنشد التصديق والتشويق والتزويق . أما عناصر التمهيد البلزاكي فهي ثلاثة : الوصف ، والحوار ، والعودة بالقارئ إلى الوراء أو « الفلاش باك » .

وقد كان الأدباء قبل بلزاك ينظرون إلى القصاص – كما كانوا ينظرون في أدبنا العربي قبل رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل – نظرة ازدراء . أما بلزاك فقد جعل للقصة اعتبارها . ويزعم بعض الرواة أنه كان يهذي في لحظات وفاته الأخيرة ، حين عجز الأطباء عن شفائه ، قائلا لمن كانوا حول فراشه :

– استدعوا لي بيانشون .

وبيانشون هذا طبيب أبطال « الكوميديا البشرية » وإن صدقت تلك الرواية فإنها دليل على مدى اندماج بلزاك بفنه وشخصياته التي أبدعها .

وقد شهدت السنوات العشر الأخيرة من حياة بلزاك أغزر إنتاجه وأكثره تنوعا . فبالإضافة إلى « المجلة الباريسية » التي أصدرها عام ١٨٤٠ واحتجبت بعد عددها الثالث والتي ضمنها مقالاته الهامة في النقد الأدبي ، فإنه قد التفت إلى فن جديد كان قد أقبل عليه عام ١٨٣٨ هو فن المسرح . وقد بدأ فيه بمحاولات فاشلة كمحاولاته القصصية الأولى ، لم تنفعه في ذلك خبراته السابقة في كتاباته القصصية . فمسرحيته « مدرسة البيوت » لم تُمثل ، ومسرحيته « فوتران » منعت السلطات تمثيلها لأن المخرج أضفى على بطلها هيئة الملك لويس فيليب وحركاته ، ولو أنها مُثلت لفشلت أيضا ، أما مسرحيته الثالثة « موارد كينولا » فقد كانت أكثر نضجا ، كذلك لم تكن « باميلا جيرو » خيراً من سابقاتها ، أما « زوجة الأب » فقد أصابت بعض النجاح ، ثم يُوفَّق في مسرحيته « مركاديه » في إدخال الحياة الواقعية إلى المسرح كما أدخلها في القصة ، دون إخلال بقواعد الفن المسرحي . وسوف تصبح شخصية « مركاديه » مثالا لرجل المال الذي يخدع المجتمع حتى يذهب هو ضحية بعض ضحاياه . لكن بلزاك لم يشهد إعجاب الجماهير بهذه المسرحية الناجحة لأنها مُثلت بعد وفاته بسنة .

وخلال هذه السنوات العشر الأخيرة نفسها - أى ما بين عامى ١٨٤٠ و١٨٥٠ - كان يواصل إبداعه لقصص الكوميديا البشرية ، وقد نشر آخر قصة كتبها بعنوان « وراء التاريخ المعاصر » عام ١٨٤٨ ، والمرجح أن بلزاك كتب آخر صفحات تلك القصة فى جناحه الخاص من قصر فركوفنيا بأوكرانيا حيث نزل منذ سبتمبر عام ١٨٤٧ لدى مدام هانسكا التى قبلت آخر الأمر أن تتزوجه بعد ٧ سنوات من وفاة زوجها ،وبعدما ظلت ترفض الزواج منه كل هذه المدة الطويلة ، لكنها عندما وافقت كان المرض قد بدأ يدب فى جسده ، وقد تم الزواج فى ضيعتها الروسية فى ١٤ مارس عام ١٨٥٠ .

وعادا إلى باريس ، وسكنا منزلا مؤثثا آثاثا رائعا ، كان قد أعده بلزاك لهذا الغرض ، وكان قد أُصبح رجلا ذائع الصيت ، والبارزون من رجال المجتمع يترددون على منزله ، وقد حقق ما كان يتطلع إليه من الثراء الذى طالما ناضل فى سبيل الوصول إليه ، لكن جسده المنهك كان قد أصيب بالذبحة الصدرية .

وسرعان مادَبَّ الخلاف بين الزوجين واشتد تشاحنهما وتنافرهما ، ذلك أن « الأجنبية » ظلت أجنبية عنه ، فهى لم تتزوجه وفاء لحب ولا إعجاباً بعبقرية ، بل رحمة به وإشفاقاً عليه عندما أكد لها الأطباء أنه لن يعيش أكثر من بضعة أشهر ، ولعل آلام المرض عند بلزاك وعناء التمريض عند زوجته أشاعا جو التوتر بينهما ، وهكذا فإن الأشهر الأربعة التى عاشاها معا كانت ندما مُراً على الحب الذى استمر ثمانية عشر عاما يظنان أنهما يتبادلانه صافيا عذباً جميلاً ، وهكذا كان أقسى ما فى تلك المهزلة الإنسانية مشهدها الأخير .

وفى ١٧ أغسطس عام ١٨٥٠ أقبلت مدام فيكتور هيجو لزيارة مدام بلزاك ، ورجعت تبلِّغ زوجها أن بلزاك يحتضر ، فأسرع الشاعر الكبير ليزور الأديب المحتضر ، وقد وصف هوجو ليلته تلك وصفا رائعاً فى كتابه « أشياء رأيتها » .

وفى ضحى الأربعاء ٢١ أغسطس عام ١٨٥٠ شُيعت جنازة بلزاك . كان حشداً جراراً اشترك فيه قراؤه وأصدقاؤه وأعداؤه على حد سواء ، وقد هزهم أن يموت ذلك الرجل القوى فى الحادية والخمسين من عمره . ولو لم يشيع بلزاك غير شخصياته الذين أبدعهم لامتلأت بهم شوارع الحى وطرقات الجبًانه ، ولكان موكبا يحتشد فيه مئات الناس من كل مهنة ، وأصحاب كل مطمع وكل مطمح ، يتقدمهم أبطال « الكوميديا البشرية » .

* * * *

وممن كتب عن بلزاك بالعربية أحمد الصاوى محمد فى كتابه « بلزاك أمير الرواية الفرنسية » ، والدكتور أنور لوقا فى كتابه « بلزاك : حياته وأدبه » ، بالإضافة إلى الفصل الخاص به فى الجزء الثالث من كتاب « عمالقة الأدب الغربى » تأليف برتون راسكو وترجمة ومراجعة درينى خشبه وأحمد قاسم جوده . وقد كانت هذه المصادر من بين مارجعنا إليه فى هذه الدراسة .

بيرل بَكْ
عاشقة الشرق الأقصى

ولدت بيرل بَكْ Pearl Buck في السادس والعشرين من يونيو عام ١٨٩٢ في مدينة هيلسبور بولاية فرجينيا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك في الشهور الثلاثة الأخيرة من إجازة كان يقضيها الوالدان في وطنهما عائدَيْن من عملهما كمبشرَيْن أمريكيَيْن في الصين مدة أثنى عشر عاما . وكانا قد ذهبا إلى الصين وهما عروسان حديثا الزواج ، لكن واجهتهما مشكلة أن أطفالهما لم يكونوا يتحملون جو الصين ، ففقدا ثلاثة أطفال بسبب الأمراض المحلية التي لم يكن أحد يعرف علاجها في ذلك الوقت ، وقد أدى ذلك إلى سوء صحة الأم وإصابتها بالذهول مما حدا بالأطباء إلى نُصْحِها بسفرها إلى الوطن الأم حتى تسترد عافيتها . وهناك أنجبت طفلتها بيرل كومفرت سيدن ستريكر Sydenstricker . وفي الشهر الثالث من عمر بيرل تحسنت صحة الأم وأمكن للأسرة العودة إلى الصين مرة أخرى ، وهناك سكنت مدينة تشنك يانج على نهر يانجتسي بين الأسر الصينية وليس في حي الأجانب حيث كان يقطن معظم الأمريكيين ، وهكذا نشأت بيرل بين الأطفال الصينيين ، كما كانت مربيتها صينية ، ولهذا تكلمت الصينية قبل أن تتكلم لغتها الأصلية الانجليزية ، ولم يكن لها إخوة سوى أخ أكبر بعدة سنوات هو الوحيد الذي عاش قبل ولادتها من بين الأطفال الأربعة الذين رُزق بهم والداها ، بالإضافة إلى أخت صينية الأصل تكبرها كثيرا لأن والديها كنا قد تبنياها في أوائل قدومهما إلى الصين . ولما كان أخوها قد سافر للدراسة في الولايات المتحدة فقد أتيحت الفرصة لوالدتها لكي تتفرغ لها ، فقامت بتدريسها اللغة الانجليزية وتاريخ الولايات المتحدة وتاريخ أوربا واليونان والرومان ، بينما كانت مربيتها الصينية – وفيما بعد مدرسها الصيني – يدرس لها اللغة الصينية مما أدى بها إلى إتقان اللغتين في وقت مبكر . وكان مستوى ذكائها يساعدها على

تحصيل دروسها ويترك أمامها متسعا من الوقت للهو واللعب مع الخدم والأطفال الصينيين المجاورين لها دون أن تشعر إطلاقا أنها أجنبية أو أنها تختلف عنهم . تقول بيرل بك عن طفولتها :

« وهكذا نشأت فى عالم مزدوج : عالم والديَّ الأمريكيين الصغير ، وعالمى الصينى الرحب المرح الحبيب ، ولم يكن هناك أى ترابط بين العالمين ، فعندما أكون فى عالم الصين أكون صينية أتكلم اللغة الصينية وآكل وأسلك كالصينيين وأقاسمهم أفكارهم وشعورهم ، وعندما أكون فى العالم الأمريكى الصغير أغلق الباب دون عالمى الكبير » .

وفى عام ١٩٠٠ - أى وهى فى الثامنة من عمرها - وبسبب الاضطرابات السياسية اضطرت الأسرة إلى الهجرة لشنغهاى طلبا للنجاة . فى شنغهاى رأت بيرل لأول مرة المياه المنسابة من الأنابيب فى الحائط (أى الحنفيات) ، والتى كانت تسمع أنها فى أمريكا . وفى العاشرة - أى بعد حوالى عام - عادت إلى المنزل الذى ظنت أنها لن تعود إليه أبداً . وقد وجدت كل شئ كما تركوه ، لكنها بالرغم من ذلك أدركت أنهم ليسوا سوى أقلية وحيدة ضائعة فى الصين الشاسعة ، وعرفت أنهم أمريكيون وأن لها وطنا أخر جاءت منه هى وأسرتها ، وأنهم غرباء بالنسبة للصين والصينيين الذين قتلوا العديد من البيض ومنهم أمريكيون مثلها .

وكانت بيرل بك قد بدأت القراءة فى سن السابعة ، كما كانت أول رواية تقرؤها هى رواية أوليفر تويست لتشارلز ديكنز الذى ما لبثت أن قرأت كل مؤلفاته الأخرى ، كما أخذت تقرأ بقية الكتب الموجودة فى مكتبة البيت .

وفى سبتمبر من عام ١٩٠٥ - أى عندما كانت فى الرابعة عشر من عمرها - توفى أستاذها الصينى بداء الكوليرا ، فرأى والدها أنه من الأفضل ألا يقوم رجل

غريب أخر – وهى فى هذه السن – بتعليمها ، وقررً إرسالها مرتين أو ثلاث مرات أسبوعياً إلى مدرسة الإرسالية للبنات . وبموت أستاذها كينج عادت تستأنف الدراسة مع والدتها ، ثم أمضت ثلاثة أشهر فى مدرسة أمريكية داخلية فى كولنج Kuling ، ثم قطعت الدراسة وعادت إلى المنزل ، حتى كان عام ١٩٠٩ حين قررت أن تلتحق بمدرسة داخلية لمدة عام قبل أن تسافر إلى أمريكا للدراسة الجامعية .

وفى عام ١٩١٠ – أى وهى فى الثامنة عشر من عمرها – سافرت الأسرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإلحاق بيرل بإحدى الكليات ، ثم عاد والداها إلى الصين . وهكذا لم تكن لها أسرة طوال سنوات الدراسة الأربع مما جعل حياتها محصورة فى مبانى الكلية . وفى الكلية اكتشفت أن زميلاتها ليس لديهن أية معرفة أو اهتمام بالصين . وهذه الحقيقة أكسبتها نوعا من الغربة والغرابة أدركته فى سلوك زميلاتها نحوها ، مما دفعها إلى محاولة التكيف مع بيئتها الجديدة ، حتى إذا ما انتهت السنة الإعدادية كانت بيرل بك لاتختلف عن أية فتاة أمريكية ، وبذا اندمجت فى عالمها الجديد .

ولقد خطر لبيرل بك وهى في السنوات النهائية من دراستها الجامعية أن تتقدم لدخول مسابقة « أحسن قصة قصيرة » و« أحسن قصيدة للعام » ، ففازت بالجائزتين معا . وقد أذهلها وآلمها أنها رأت كل تهانى زميلاتها يشوبها بعض العداء بالتلميح بالشكوى من أن ينال شخص واحد جائزتين ، فكتبت تقول : لقد أدركت عدالة ذلك بعد تفكير لكن ماذا عساى أن أفعل ؟

وبعد الانتهاء من الدراسة الجامعية أمضت فترة مترددة بين البقاء فى أمريكا حيث يمكن أن تجد أكثر من عمل ، بل إنها وجدت فعلا فى سنتها الأخيرة عملا وهو معيدة فلسفة ، وفى الوقت نفسه لم يكن لديها استعداد للقيام بعمل مثل عمل أبيها أساسه أن عقيدتها أسمى من كل العقائد الأخرى . وبينما هى فى تردد وصلها خطاب

من والدها يبلغها فيه أن والدتها مصابة بإسهال المناطق الحارة ، وهو من الأمراض التي لم يكن لها علاج معروف وقتئذ مما يؤدى للقضاء ببطء على المريض ، فطلبت العمل فى الصين كمدرسة . وبعد تغلبها على بعض العقبات بسبب قيام الحرب العالمية الأولى وانقطاع المواصلات استطاعت الوصول إلى الصين والجمع بين العمل والإشراف على الوالدة المريضة .

وفى عام ١٩١٧ - وكانت بيرل بك قد بلغت الخامسة والعشرين - قررت الزواج من الدكتور جون لوسنج بَكْ عضو البعثة الزراعية ، ولم يوافق والدها على هذاالزواج ، لكنها - كما قالت فيما بعد - صممت على خطئها ، وفى خلال شهور قليلة تزوجته فى حفل بسيط ورحلت معه إلى نانكن فى شمال الصين ، وارتبط لقبها باسمه .

وفى ٢١ اكتوبر عام ١٩٢٠ توفيت والدتها بعد مرضها الطويل . وعندما عادت إلى منزلها فى نانكن أحست بحاجتها الشديدة إلى إبقاء والدتها حيَّة ، وهكذا بدأت الكتابة عنها :

« قلت لنفسى إن ذلك من أجل أطفالى فيجب أن تكون لديهم صورة عنها ما داموا أصغر من أن يتذكروا صورتها أيام كانت حيه . ولم أدر أن هذه الصورة التى كتبتها بعناية من ذاكرتى ستكون أول كتبى، ولم أفكر فيها ككتاب إلا بعد سنوات ، فقد كتبتها من أجل أطفالى . وظلت القصة بلا نشر حتى احتاجت بيرل بك إلى بعض المال وفكرت فى والدتها وكيف كانت تساعدها فى مثل هذا الظرف لو أنها كانت حية ، فخطرت لها فكرة نشر صورتها التى رسمتها لها ، وهكذا انتشرت قصة حياة والدتها تحت إسم (المنفى) ، فكان سابع كتبها وإن كان فى الحقيقة أول ماكتبت .

وفى الصيف التالى بدأت تكتب المقالات للمجلات الأمريكية ، كما ولدت طفلة اتضح أنها مصابة بالتخلف العقلى ، وتبنت أخرى صينية .

وفى عام ١٩٢٩ سافرت إلى الولايات المتحدة لتُلحق ابنتها المريضة بإحدى المدارس الداخلية بصفة دائمة . وقد اتخذت هذا القرار لأنها رأت أن المستقبل فى الصين غير واضح بسبب الحروب والثورات ، وأن الأمان الوحيد لطفلة متخلفة هو أن تحيا فى مأوى آمن .

وفى صباح أحد الأيام وصلتها برقية تفيدها أن إحدى دور النشر قد قبلت نشر روايتها « ريح الشرق وريح الغرب » وهكذا ظهرت أول رواية لها فى عام ١٩٣٠ .

وعندما عادت بيرل بك إلى الصين أحست أن بيتها فى نانكن خاوٍ بدون ابنتها الكبرى ، ولم تكن صديقاتها يشغلن كثيرا من وقتها ، فرأت أن الجو مهيأ للكتابة ، فأعدت حجرة الطابق الأعلى الصغيرة ووضعت فيها مكتبها الصغير فى مواجهة النافذة بحيث يطل على الجبل . وفى كل صباح تجلس أمام الآلة الكاتبة وتمضى فى كتابة رواية « الأرض الطيبة » التى كانت تدور فى رأسها منذ مدة طويلة ، بل إنها كانت قد تشكلت تماما واستمدت كل تفاصيلها من حياتها فى المناطق الشمالية ومشاهدتها لإحدى المجاعات التى كانت تجتاح هذا الأقليم كل بضع سنوات . وكان الدافع لكتابة هذه الرواية ما شعرت به من غضب من أجل الفلاحين وعامة الناس فى الصين الذين أحبتهم وأعجبت بهم ، واختارت خلفية القصة شمال الصين ، وكمدينة اختارت نانكن التى عاشت فيها وعرفتها جيدا . وهكذا كانت مادة الكتاب فى متناول يدها وأشخاصها تعرفهم كما تعرف نفسها . واستغرقت كتابة « الأرض الطيبة » ثلاثة أشهر أعادت فيها نسخها على الآلة الكاتبة مرتين ثم أرسلتها إلى نيويورك ، وبدأت تشغل نفسها خلال فترة الانتظار على الرد بكتابة رواية أخرى هى « الأم » التى صورت فيها قصة حياة فلاحة صينية . وفى مارس ١٩٣١ نُشرت الأرض الطيبة التى ارتبط اسم بيرل بك بها بالرغم أنها كتبت روايات أخرى لا تقل عنها امتيازاً .

و « الأرض الطيبة » هى الحلقة الأولى من ثلاثية « بيت الأرض The House of Earth التى تتضمن « الأرض الطيبة » و« الأبناء Sons » و«بيت منقسم A house dividedd » . وقد ظهرت الثلاثية فى مجلد واحد باسم « بيت الأرض » عام ١٩٣٥ . وتقدم الثلاثية تاريخ أسرة صينية خلال ثلاثة أجيال . وكانت بيرل بَكْ قد حصلت على جائزة پوليتزر عن « الأرض الطيبة » فى نفس عام نشرها أى فى ١٩٣١ .

لكن بيرل بك لم تسعد طويلا بنجاح روايتها ، ففى العام نفسه توفى والدها وكان فى الثمانين من عمره ، وبموت أبيها شعرت أن آخر خيط يربطها بطفولتها قد انفصم . وقد كتبت بيرل بك قصة حياة والدها فى كتاب نُشر عام ١٩٣٦ عنوانه « الملاك المحارب » ثم ضمته مع قصة حياة والدتها فى مجلد واحد عام ١٩٣٧ باسم « الروح والجسد » .

وفى عام ١٩٣٤ اكتشفت أنه قد حان الوقت لكى تترك الصين إلى الأبد ، ذلك أنها كانت قد أدركت أنه على الرجل الأبيض أن يغادر الصين إن عاجلا أو آجلا ، بالإضافة إلى أسباب شخصية تدعوها إلى الرحيل فى مقدمتها ابنتها المريضة التى ساءت حالتها بعد مفارقتها لها وأصبح من الضرورى أن تعيش قريباً منها . ثم إن الخلاف قد أخذ يتسع بينها وبين زوجها ، وهو الاختلاف العميق الذى اكتشفه والداها قبل زواجها ، ومع أنها سرعان ما اكتشفت أن والديها كانا على صواب فإن كبرياءها وعنادها جعلاها لم تكتشف خطأها .

وفى يوم من أيام عام ١٩٣٥ حملت حقائبها واتجهت إلى مدينة صغيرة اسمها رينو فى ولاية نيفادا الغربية قضت فيها ستة أسابيع حصلت فى نهايتها على الطلاق من دكتور بَكْ . وهكذا حان اليوم الذى انتظرته هى وريتشارد واليش Richard Wal-ish مدة طويلة وإن كانا قد عملا على تأجيله لعدة سنوات تحاشيا لطلاقها . ورغم أن الزوج الجديد كان ناشر كتبها إلا أنها ظلت تحتفظ بلقب زواجها السابق ربما لأنها قد اشتهرت به .

وفـى عام ١٩٢٦ أختيرت بيرل بَكْ عضـوا فى المعهد القومى للفنـون والآداب . وفى عام ١٩٣٨ نالت جائزة نوبل فى الآداب عن روايتها « الأرض الطيبة » وبذلك تكون أول أمريكية حصلت على هذه الجائزة .

وفى عام ١٩٤١ أسست جمعية الشرق والغرب للصداقة والتفاهم المتبادل بين الشعوب وخاصة شعوب آسيا والولايات المتحدة ، لكنها أغلقتها بعد عشر سنوات لأسباب مادية . كذلك فى الفترة من ١٩٤١ - ١٩٤٦ أسست هى وزوجها الثانى مجلة آسيا . وفى عام ١٩٤٩ اختيرت عضوا فى أكاديمية الفنون والآداب الأمريكية ، فكانت إحدى سيدتين فى هيئة مكونة من خمسين عضواً.

وإذا كانت بيرل بك قد استقر بها المقام منذ عام ١٩٣٤ فى وطنها الأم أمريكا فإنها لم تنسى أبداً آسيا بوجه عام والصين بوجه خاص إذ ظلت تشعر دائما بالحنين إليها وتتمنى زيارتها . وفى عام ١٩٦٠ جاءتها دعوة للذهاب إلى اليابان ومشاهدة تصوير فيلم مأخوذ من قصتها « المَوْجَة الكبيرة » . وقد وقعت العقد بعد أن نصحها طبيب الأسرة أن تقوم بتلك الرحلة لتغيير الجو وطمأنها على صحة زوجها المريض ، وفعلا قامت بالرحلة وأمضت مدة فى مكان تصوير الفيلم ثم عادت إلى طوكيو . وفى الصباح التالى لعودتها إلى طوكيو وصلتها برقية تنبئها بوفاة زوجها الثانى .

تقول الأستاذة منيرة عبد الجواد دكرورى فى كتابها الذى ألفته عن بيرل بك :

لقد كتبت بيرل قصصا وروايات كثيرة عالجت فيها الكفاح والصراع بين القديم والحديث ، وهى فى كتاباتها لا تدافع عن القديم ولا عن الجديد ، بل تعرض على القارئ الصورتين معا وتظهر الصراع والكفاح بينهما ، وفى الصورتين يطالع القارئ شخوصا متباينة . فهناك الأجنبى الذى يعيش فى الصين يمتص دماء أبنائها وله ثقافته وامتيازاته وعاداته وأطماعه ، وهناك الصينى المسن الذى اعتاد نوعا خاصا من

الحياة أملته عليه التقاليد والعادات فهو قانع بكل ذلك ، ثم هناك شباب الصين وهم فئة عرفوا الحياة الغربية ودرسوا أصولها وقاموا فى وقت واحد بحركة ضد الأجنبى المستعمر المسيطر على البلاد وضد الصينيين القدامى الذين يعرقلون التقدم والتطور . وتقدمت هذه الحركة فانقلبت إلى ثورة جبارة اجتاحت الصين من أقصاها إلى أدناها فكانت انقلابا فى نظام الحكم وانقلابا فى العادات والتقاليد وخرجت من ذلك كله صين أخرى جديدة . وبيرل بك عندما تعرض للتقاليد القديمة أو لما يعترض الصين من أوجه النقص تعالج هذه الأشياء بحنان وتؤدة ورقة وتبين أسبابها ولا تلجأ إلى النعوت القاسية التى تعود الغربيون بوجه خاص إطلاقها على أوجه النقص فى العالم الشرقى وتقاليده ، ولا تصفها بالتقاليد البالية العتيقة البائدة المتخلفة وما أشبه ذلك بل تتحدث عنها بعطف وفهم وتقدير للظروف التى وُجِدَتْ فيها .

وتتميز كتابات بيرل بك إلى جانب واقعيتها فى معالجة المشاكل التى تعرض لها بأسلوبها النثرى الجميل السهل ورقة الشعور التى تسودها الأحاسيس الصادقة بالمشاكل التى تعالجها ، بالإضافة إلى عنايتها بالتفاصيل الدقيقة الصغيرة التى تعمل على نقل القارئ إلى جو القصة بحيث يعيش ببساطة بين شخصياتها وأحداثها . كما يخدم الحوار عند بيرل بك أحداث القصة ويكسبها حيوية وحركة أفضل مما لو استمر السرد .

ولما كانت بيرل بك قد عاشت فترة طويلة فى الصين رأت خلالها المجاعات والحروب ، فقد كان لصور هذه المجاعات أثر كبير فى ذاكرتها ونفسيتها فرسمتها بوضوح وعمق فى كتاباتها على نحو ما جاء فى روايتها « الأرض الطيبة » و « رجال الله » .

وقد جاءت شهرة بيرل بك - بالإضافة إلى حصولها على جائزة نوبل - إلى إعداد روايتها « الأرض الطيبة » إعداداً سينمائيا بحيث لاقى الفيلم نجاحا كبيراً وعُرِضَ - ولا يزال يُعرض - فى جميع أنحاء العالم .

والقصة تصور حياة فلاح صينى اسمه « وانج لانجّ » وأسرته وتعلقه بالأرض ومدى ارتباط حياته بهذه الأرض وحرصه على الاحتفاظ بها وزيادة مساحتها وتصميمه على عدم التخلى عن شبر واحد منها حتى ولو أضطر إلى بيع طفلته الصغيرة ليحصل على بعض المال ليعيش به ولو لأيام معدودات وذلك فى أثناء المجاعة التى أرغمته على الهجرة من أرضه طلبا للقوت ، مفضلا التشرد والعمل الشاق فى حِرَفٍ لم يزاولها من قبل ، متحملا كل ذلك أملا فى أن يعود ليجد أرضه ويعاود فلاحتها بدلا من بيعها فى أثناء القحط للحصول على مايعول به نفسه واسرته من ثمنها .

ويحدث تطور فى حياة وانج لانج وذلك عندما تحسنت أحواله يوما ما حين اندفع مع الغوغاء إلى قصر أحد كبار الملاك فاستولى على مبلغ محترم من المال لم يتصادف أن كان يملك مثله فى يوم من الأيام ، وتستقر حياته ويشترى مزيدا من الأرض ، لكنه لا يشبع من شراء الأرض وامتلاكها ، ثم يكتشف أن زوجته تملك كذلك كنزا من الجواهر كانت قد استولت عليه من القصر الذى سبق أن هاجمه الرعاع ، فيشترى المزيد من الأرض بعد أن كان يفلحها بنفسه عندما كانت مساحتها لا تحتمل آخر إلا هو وزوجته ، ويبدأ فى التردد على الأماكن التى لم يكن يجرؤ على ارتيادها من قبل ، ويتخذ له عشيقة من فتيات مشرب الشاى بالمدينة القريبة منه ، ويغّير زيه الريفى ، ويقص ضفيرة شَعْره التى ظل بها طوال الفترة السابقة من حياته ، يقصها تلبية لرغبة عشيقته ، ويبنى منزلاً مجاورا لمنزله الأول يأتى فيه بعشيقته بعد أن رأى بعينى الفلاح المقتر أن زواجه بها أقل تكلفة من إبقائها كعشيقة . ويرسل إبنيه الأكبرين للدراسة بعد أن كان يعد ذلك شرفا لا ضرورة منه ، وتتسع أرضه ، وتزداد ثروته ، ويزداد طموح أبنائه . وتنتهى الرواية وابناه يفكران فى بيع الأرض ، فما أن يسمع الرجل العجوز ذلك حتى ينفعل ويبكى معلنا ، إذا بعتما الأرض كان ذلك نهاية كل

شئ فيحاولان تهدئته بقولهما : اطمئن يا ابتاه إن الأرض لن تباع ، لكنهما يتبادلان النظرات من فوق الرجل العجوز ويبتسمان .

وكانت بيرل بك قد حصلت على درجة الماجستير الشرفية من جامعة ييل عام ١٩٣٣ . كما نالت ميدالية وليم دين هولز الذهبية عن الأرض الطيبة باعتبارها أحسن قصة أمريكية نشرت فى المدة من ١٩٣٠ - ١٩٣٥ . كذلك حصلت على درجات شرف علمية من جامعة ولاية فرجينيا الغربية عام ١٩٤٠ وجامعة سانت لورنس عام ١٩٤٢ ، وجامعة هوارد عام ١٩٤٢ وجامعة لينكولن عام ١٩٥٣ ، وكلية الطب النسوية فى فيلادلفيا عام ١٩٥٤ .

وقد وصفت بيرل بك بأنها طويلة ، أنيقة ، نصف شقراء ، تتمتع باستقلال الرأى ، متحمسة فى الدعوة للمساواة بين البيض والملونين فى جميع أنحاء العالم .

وقد نشرت بيرل بك أكثر من خمسة وثمانين كتابا مابين روايات وقصص أطفال ومسرحيات ، وسير حياة وكتب غير روائية .

وتوفيت عام ١٩٧٣ عن اثنين وثمانين عاما .

---

* اعتمدنا فى هذه الدراسة على كتاب : منيرة عبد الجواد دكرورى ، بيرل بك ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

جورج أورويل
ورواياته التحذيرية

وُلد جورج أورويل – واسمه الحقيقي إيريك آرثر بلير Eric Arthur Blair – في موتيهاري بالبنغال ، وهي مقاطعة في الهند كانت تحتلها القوات البريطانية ، وذلك في الثالث والعشرين من يونيو ١٩٠٣ . وكان والده رامسلي بلير يشغل وظيفة متواضعة لايشغلها عادة إلا السكان الوطنيون ، هي وظيفة مندوب مساعد في إدارة مكافحة الأفيون في سلك الخدمة المدنية الهندية . أما جده توماس ريتشارد آرثر بلير فقد كان قسيساً خدم في صفوف القوات البريطانية بالهند . وقد تزوج والد إيريك من إيدا مابل التي كانت من أصل انجليزي وفرنسي معاً ، وكان والدها يتاجر في خشب الساج في بورما . وحين شرع إيريك في السفر إلى بورما عام ١٩٢٢ كان بعض أقاربه مازالوا يعيشون فيها .

وقد وصف إيريك بلير الطبقة التي ينتمي إليها بأنها " الطبقة المتوسطة العليا الدنيا " يعني بذلك أنه أحد أفراد الطبقة الحاكمة ، بينما هو في الواقع يعيش على الهامش الخارجي لهذه الطبقة حيث إن أسرته لم تكن تمتلك أرضاً أو عقاراً ، ولا تعتمد في حياتها إلا على ما يحصل عليه أفرادها من مرتبات وظائفهم .

وعندما كان الطفل إيريك في الرابعة من عمره أرسله والده مع أسرته إلى إنجلترا ، ولم يلحق بهم في أرض الوطن إلا بعد ذلك بأربع سنوات ، وحين كان إيريك قد بلغ الثامنة . ويعلِّل البعض انطوائية أورويل بسبب هذه الحياة الأسرية في بدء حياته ، مما جعله يتخيل في وحدته أشخاصاً وهميين يتبادل معهم الأحاديث ، ويستغرق في تأليف الحكايات الخيالية ، وزاد في انطوائية طفولته أنه التحق بمدرسة الدير الأنجليكاني المحلية ابتداء من عام ١٩٠٧ حتى عام ١٩١١ . ثم بمدرسة سان كبيريان الإعدادية من سبتمبر عام ١٩١١ حتى نهاية عام ١٩١٦ (د . رمسيس عوض ، جورج أورويل حياته وأعماله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١٨) .

ويقال إن الطفل إيريك لم يكن يشعر بأية عاطفة حب نحو والده نتيجة غيبته الطويلة المبكرة عنه ، لكن حبه لوالدته كان عكس ذلك . وعندما ترك إيريك بلير مدرسة سان كيبريان شعر بارتياح كبير ، والتحق بعدها بكلية ولنجتون حيث لم يَقْضِ سوى فترة قصيرة عام ١٩١٧ ، وبفضل اجتهاده استطاع الحصول على منحة دراسية والالتحاق - رغم تواضع مستواه - بكلية إيتون التي لايدخلها إلا أبناء المستوى الاجتماعي المرموق ، وذلك في مايو ١٩١٧ . لهذا حَزَّ في نفسه أن يجد أنه الطالب الوحيد الذي يكاد أن يكون مفلسا بين زملاء جيوبهم متخمة بالمال ، ومع ذلك فقد راق له أن هذه الكلية وفَّرت له بعضا من الحرية والاستقلال ، كما أن إحساسه بالنقص بين زملائه من الأرستقراط لم يمنعه من احتقار الطبقة العاملة ، وقد لعبت أمه دوراً في تنمية هذه النزعة فيه ، فقد كانت تمنعه في صباه من الاختلاط بجيران له ينتمون إلى الطبقة العاملة واللعب مع أطفالهم .

ويصرح جورج أورويل أنه كان يتألم لعذاب هذه الطبقة وهو بعيد عنهم ، في حين أنه لايكف عن كرههم واحتقارهم بمجرد اقترابه منهم .

وكان إيريك قد بدأ في قرض الشعر منذ التحاقه بمدرسة سان كيبريان . وهو يعلن أن أولى محاولاته الشعرية كانت بتشجيع من زوجة ناظر المدرسة التي كتب بناء على طلبها شعر المناسبات وشعراً هزلياً احتفالا بالأحداث المدرسية البارزة . كما يقول إنه كان يهوى الكتابة منذ كان في الخامسة من عمره ، وأنه نظم أولى قصائده في هذه السن بل ربما في سن الرابعة ، وكان يمليها على أمه لتكتبها ، وفي سن الحادية عشرة عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) كتب قصيدة وطنية نشرت في الجريدة المحلية .

ويستطرد قائلاً " وحين كبرت قليلاً بدأت أكتب بين الحين والآخر قصائد عن الطبيعة بأسلوب قلدت فيه نوع الأسلوب الذي اتسم به أدب الفترة التي تنتسب لعهد الملك جورج ، لكنها كانت قصائد رديئة وناقصة في أغلب الأحيان ، كما أني حاولت مرتين

تقريباً أن أكتب قصة قصيرة ، لكن محاولتى باء ت بالفشل الذريع (جورج أورويل ، مجموعة المقالات ، مجلد ١ ، لماذا أكتب ، عن المرجع السابق ص ٢٧) ،

وقد تألم الشاب إيريك عندما رفض الجيش البريطانى تجنيده فى الحرب العالمية الثانية لعدم لياقته البدنية - كان عمره ستة وثلاثين عاماً - لكن هذا الرفض لم يمنعه من الإصرار على الانضمام إلى الحرس الوطنى الذى تم تشكيله لحماية بلاده ضد أعدائها .

وكان إيريك قد استقال من عمله كضابط فى الإمبراطورية فى بورما عام ١٩٢٨ ، قرر بعدها السفر إلى باريس فى ربيع ذلك العام نفسه ليعيش فيها بإرادته حياة الضيق والشظف والحرمان . ويعلق على ذلك الدكتور رمسيس عوض مؤلف كتاب "جورج أورويل : حياته وأعماله " إنه قرار لايقل فى مبعثه على الحيرة من قراره الانضمام إلى البوليس الإمبراطورى فى بورما (ص ٢١) ، ثم قرر فجأة فى نهاية عام ١٩٢٩ أن يغادر باريس ويعود إلى لندن ، فكتب إلى صديق له يطلب منه مساعدته فى البحث عن وظيفة ، ثم اتضح له بعد عودته إلى لندن أنه لن يستطيع أن يشغل هذه الوظيفة قبل انقضاء ثلاثة أسابيع ، مما اضطره إلى العودة إلى حياة التشرد فى لندن . ويرى بعض مؤرخى جورج أورويل أنه ربما أراد من مواجهة الفقر فى باريس ولندن أن ينمى هذا الجنين الأدبى الذى أخذ يمور فى وجدانه . وأيًا كان الباعث ، فإنه استفاد من هذه التجربة فى تأليف كتاب عن حياته فى تلك الفترة عنوانه " حياة الإملاق فى باريس ولندن " نشره عام ١٩٣٣ تحت اسم مستعار هو جورج أورويل . ويلاحظ د . رمسيس عوض أن الجزء الأول من " حياة الاملاق " الذى يصور تجربته فى باريس يشع فيه المرح والحيوية ، بينما الجزء الثانى من الكتاب الذى يصور حياته فى لندن يتسم بالاكتئاب ، والسبب أنه فى باريس واجه الفقر فقط ، بينما فى لندن واجه الفقر والإذلال معاً ، وينعكس الفرق بين الجزأين على أسلوب الكتاب (ص ٣٤) .

ويقال إن إريك بلير اختار لنفسه اسما مستعاراً خوفاً من أن يفشل كتابه الأول فيلحق باسمه ضرر يصعب تلافيه فيما بعد ، بينما يستطيع فى حالة عدم نجاح الكتاب أن يتخلى عن الاسم المستعار . لكن الكتاب حقق نجاحاً معقولاً ، مما شجعه على استخدامه حتى فى حياته الخاصة . وال « أورويل » اسم نهر فى سافوك إلى الجنوب من بيت الأسرة فى انجلترا .

وبعد معايشته للفقر في باريس ولندن عمل أورويل مدرسا خصوصياً ، ثم مدرسا فى إحدى المدارس المتواضعة ، واستوحى خبرته فى التدريس فى روايته " إبنة الكاهن " .

ثم اشتغل لمدة عام تقريباً بائعاً غير متفرغ فى إحدى مكتبات لندن . وستتضمن روايته " احتفظ بنبات الإسبدسترا يانعا " خبرته فى هذا العمل .

وفى عام ١٩٣٦ اقترن بزوجته الأولى « إلن أو شافنسى » وافتتح متجراً صغيراً فى إحدى ضواحى لندن بهدفين : زيادة دخله من ناحية ، ومعرفة طبائع الناس من ناحية أخرى . هذا بالإضافة إلى مواصلة الكتابة . لكن حظه فى التجارة كان لايقل سوءاً عن حظه فى الكتابة ، فبسبب عدم تفرغه للتجارة لم يكن المتجر يدر عليه إلا جنيهاً واحداً كل أسبوع ، بينما يردد جورج أورويل أنه لم يكسب من كتاباته حتى بلوغه السابعة والثلاثين أكثر من ثلاثة جنيهات أسبوعياً ، ومع ذلك فقد استطاع بحلول عام ١٩٣٥ أن يعيش على دخله الضئيل من الكتابة بفضل تعوده على حياة الشظف وقدرته غير العادية على الاقتصاد .

وإذا كان كتاب « حياة الإملاق فى باريس ولندن » هو مدخل جورج أورويل إلى عالم الفقراء والمنبوذين دون انتماء سياسى أو اجتماعى أو سياسى لقضيتهم ، فإن " الطريق إلى ويجان بير The Road to Wigan Pier "(التى نشرها عام ١٩٣٧) تتضمن أبعاداً سياسية واجتماعية فى معالجته لمشكلة الفقر . وكان الناشر فى

الأصل يهدف إلى أن يكون الكتاب وثيقة تحتوى على تحليل اجتماعى تفصيلى حول البطالة فى منطقة شمال إنجلترا الصناعية ، لكن المفارقة أن الناشر حصل من أورويل على كتاب يتعارض مع أهدافه (ص ٣٦ - ٣٧) .

وليس غريبا أن تجئ روايات أورويل المبكرة وهى : " أيام فى بورما " ، " وابنة الكاهن " و " احتفظ بنبات الإسبدسترا يانعا " و " سعيا وراء نسمة هواء " ، روايات خاصة بالطبقة الوسطى الدنيا . ويجئ كتاب " الطريق إلى ويجان بير " كخطوة أولى لجورج أورويل نحو ما سمّاه النقاد ": التمرس بالكتابة التى تهدف إلى شنّ الحرب بالكلمات " والمقصود بذلك هو ترسيخ وجهة نظر معينة فى ذهن القارئ ، والكتابة حول مسألة يشعر كاتبها أنه من الضرورى أن ينحاز إلى جانب ضد جانب آخر . وتتوفر فى كتابات أورويل المزايا التى تتطلبها الحرب بالكلمات وهى : الإلحاح والحدة والوضوح والفكاهة التى تختلط جميعاً فى مزيج منسجم متوافق تماماً (ص ٥١) .

وفى كتابه « تحية وفاء لكتالونيا "Homage to Catalonia" الذى نشره عام ١٩٣٨ يتجنب أية محاولة لخلق الإثارة والحماس للحرب فى جمهوره ، كما أنه يتجنب أن يجعل من نفسه بطلا ، لكن هذا لايتعارض من كون جورج أورويل ولد ليكون مقاتلا . وتوضح لنا حياته فى بورما ، واشتراكه فى الحرب الأهلية الأسبانية على وجه الخصوص ، مدى تأصل روح النضال والقتال فيه . وكان أورويل قد سافر إلى أسبانيا لمراقبة أحداث الحرب الأهلية ونقل أخبارها كمراسل صحفى ، لكنه بدلاً من ذلك تطوع - مثل الكثيرين من الأوروبيين - فى صفوف المحاربين من أجل الديموقراطية .

وتمثل الحرب الأسبانية نقطة تحول فى حياة جورج أورويل ليس لإصابته فى حنجرته برصاصة كاد أن يفقد معها حياته ، لكن - وهو الأهم - لأنه اكتشف أن الشيوعية التى كان يحارب فى صفوفها ليست أقل عنفاً من ديكتاتورية فرانكو التى كان يحارب ضدها ، وقد عبَّر أورويل عن هذا كله فى كتابه « تحية ولاء لكاتالونيا » ومن ثم فإن موضوع هذا الكتاب يمهد الطريق لموضوعى روايتيه " مزرعة الحيوان"

Animal Farm التي نشرها عام ١٩٤٦ أي بعد ثماني سنوات من نشره كتابه السابق ، وروايته " ١٩٨٤ " التي نشرها عام ١٩٤٨ ، أي قبل وفاته بعامين .

ويقول أورويل عن كتابه « تحية ولاء لكتالونيا » إنه كتاب سياسي صريح ، لكنه كتبه بقدر من الموضوعية والعناية بالشكل ، وتكمن أهمية تجربته الأسبانية في أنها أصابته بخيبة أمل شديدة في اليسار وصلت إلى حد القطعية الكاملة له .

ولقد كتب أورويل معظم رواياته في ظروف يحتاج فيها إلى المال بشدة ، فضلا عن ظروفه الصحية السيئة . وكان قبل ظهور " تحية ولاء لكتالونيا " قد دخل مصحة يعالج فيها من أصابة بالسل في إحدى رئتيه ، ثم غادر المصحة بعد حوالي خمسة أشهر ، ونصحه الأطباء أن يقضي شتاء عام ١٩٣٦ في مناخ دافئ ، فقصد مراكش (المغرب حالياً) بفضل معونة مالية من أحد الأدباء القادرين .

ولم يكن أورويل راضياً عن روايته الثانية " إبنة الكاهن " التي نشرها في عام ١٩٣٥ ، حتى انه رفض إعادة نشرها وامتنع عن إدراجها في قائمة كتبه المنشورة ، بل يُقال انه اشترى جميع النسخ التي وجدها في المكتبات ثم قام بإعدامها ، وكذلك الأمر مع روايته « احتفظ بنبات الإسبدسترا يانعاً » التي نشرها عام ١٩٣٦ . وتتميز هذه الرواية بأن مؤلفها قد وضع فيها سيرته الذاتية أكثر من أية رواية أخرى له ، وهي تتناول تلك الفترة من حياته في الثلاثينيات التي كان فيها في أمس الحاجة إلى المال . وقد أسعده أن تصله عدة خطابات من القراء يعترفون فيها بأنهم مروا بتجارب مماثلة . ويرمز نبات " الإسبدسترا " إلى قيم المجتمع البرجوازي المادية المتمثلة في النجاح في جمع المال .

وتعتبر الرواية التالية " سعيا وراء نسمة هواء " التي نشرها عام ١٩٣٩ أنجح رواية كتبها جورج أورويل قبل نشره مزرعة الحيوان " . وإذا كان المؤلف قد أعلن سخطه على رواياته الثلاث السابقة فإن روايته " سعياً وراء نسمة هواء " أثيرة إلى قلبه وهي توضح - أكثر من كل رواياته الأخرى - بإستثناء " ١٩٨٤ " - مدى كراهيته

للـحياة في لنـدن (المرجع السـابق ، ص ٧٦) وقـد كـتب أورويل هذه الرواية قـبيل إندلاع الحرب العالمية الثانية ، وتنبأ فيها بقيام هذه الحرب في فترة تتراوح بين خمسة أعوام وعام واحد . ولم تمضِ شـهور على صدور الرواية حتى أثبتت الأيام صـدق بنوءته ، وتتمثل هذه النبوءة في قنبلة تسقط بمحض الصدفة على بلدة بنفيلد فتقتل شخصا وتصيب آخر .

أما روايته " مزرعة الحيوان " فتظهر تقدماً أعظم أحرزه أورويل في تطوير أسلوبه النثري . ويرى النقاد أن اختيـار أورويل لقصص الحيوان الرمزي الساخر كان هو ما يحتـاج إليـه بالضبط ، لأن رسـمه للشـخصيات كان دائماً ضـعيفاً إلى حد مـا ، والحيوانات الرمزية المسطحة لا تحتاج من مؤلفها أن يصورها بعمق ، وقد أمده هذا الشكل الرمزي لأدب الحيوان بالحيادية والموضوعية اللتين تفتقر إليهما رواياته الأولى . ولا شك أن معرفة المؤلف الوثيقة بالحيوان وحبه العظيم له قد أسهما بدرجة كبيرة في نجاحه بإقناعنا أن مزرعته مزرعة حقيقية . ويقول أورويل في تصديره لِ« مزرعة الحيوان » المنشور في مجموعة مقالاته وكتاباته الصحفية ورسائله (مجلد ٣ ، ص ٤٥٩) ... مع أن الحكايات المتعددة مأخوذة من التاريخ الواقعي للثورة الروسـية ، إلا أنني عالجتها بطريقة تخطيطية ، وغيرّت من ترتيبها الزمني ، لأن هذا كان ضرورياً لتنسيق القصة . غير أنه من الواضح تماماً أنها تحاكي تاريخ روسيا الشيوعية منذ ثورة أكتوبر ١٩١٧ حتى مؤتمر طهران في نهاية عام ١٩٤٣ " . وينبئ لجوء كل من الخنازير والبشر إلى الغش في لعب الورق في الفصل الأخير من الرواية بالخلاف القادم في مستقبل العلاقات بين الغرب وروسيا بعد أن يتم لهما القضاء على قوات المحور ، وهو ما حدث . وتتناول " مزرعة الحيوان " على وجه الخصوص فترة حكم ستالين بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٤٣ ، علماً بأن أورويل نشر روايته في عام ١٩٤٥ ، بينما توفي ستالين عام ١٩٥٥ ويقال إن أورويل أنفق خمس سنوات ليتوصل إلى شكل فني ملائم لفكرة قصته " مزرعة الحيوان " ، وأربعة أشهر فقط ليدوِّن هذه الرواية على الورق بسرعة مذهلة ، إذ أنه بدأها في نوفمـبر عـام ١٩٤٣ وأكملـها في فبـراير عام ١٩٤٤ .

وبالرغم من أن أورويل توقع رفض نشر عمله هذا - بسبب تحالف روسيا في ذلك الوقت مع الغرب وظن الناشر أنه لن يجد رواجا لهذا السبب - فقد أصابه هذا الرفض باليأس وفكر في نشر روايته بعون أصدقائه المالى ، لكن عندما وافق سيكر ووربرج على نشر الكتاب حقق نجاحاً أدبياً باهراً ، كما حقق أرباحاً طائلة ، حتى أن الناشر أعترف بأن رواج الكتاب كان سببا في خلاص دار النشر التابعة لـه مما تواجهـه من ضيق مالى (ص ١١٦) والمفارقة الكبيرة في " مزرعة الحيوان " تكمن في أنها تتضمن مضموناً كئيبا قاتما بينما شكلها الروائى يتسم بالدعابة والهزل ، كما أن اليأس الذى تنطوى عليه الحكاية مغلف بشكل جذاب لدرجة أن القارئ قد ينخدع بظاهرها البادى البهجة فينسى أو يتجاهل ما فيها من تشاؤم فظيع مروع . (ص ١٢٢) .

وفى آخر رواياته يتصور جورج أورويل العالم فى عام ١٩٨٤ وقد ساده نظام شمولي . وبينما نرى أن الفكاهة والدعابة فى « مزرعة الحيوان » تلطف كثيراً من حدة مضمونها المتشائم ، نجد أن كآبة " ١٩٨٤ " وقتامتها صارختان على نحو يدعو إلى الانزعاج (ص ١٤٨) . وليس من قبيل الميلودراما ما قيل إن أورويل أجهد نفسه حتى الموت كي ينتهي من كتابه " ١٩٨٤ " ، بحيث أنه فى سبيل إتمام هذه الرواية لم يسمح لنفسه بأى قسط من الراحة ، كما أنه أهمل استشارة الطبيب لمعالجته من مرض السل الذى أصبح يهدد حياته تهديداً خطيراً . وقد أدى تصرفه هذا إلى وفاته بعد عامين ، أى عام ١٩٥٠ ، وهو فى أوج رجولته عن سبعة وأربعين عاماً .

ويرجح بعض النقاد أن اختيار المؤلف لعام " ١٩٨٤ " يرجع إلى أنه كتب الرواية فى ١٩٤٨ ، الأمر الذى أغراه باستبدال السنوات وقلب تواريخها ، بالرغم من مبالغة المؤلف وتهويله فى وصف المعاناة التى يكابدها أهل اوشانيا فى حياتهم اليومية ، فإن هذه المعاناة مستمدة من واقع الصعاب التى واجهتها بريطانيا خلال الحرب العالمية

الثانيـة . كما أنه ليس من المستبـعد أن يكون جورج أورويل قـد استـفاد من تجـربته الذاتية كنزيل فى أحد سجون انجلترا عندما وصف السجن الموجود فيما أسماه فى روايته " وزارة الحب " .

وكان قد ذكر فى مقاله " التخشيبة " الذى كتبه عام ١٩٣٢ أنه أفرط فى الشراب عامداً حتي تزج به السلطات فى السجن فتتاح له فرصة مخالطة المجرمين ومعرفة أحوالهم (ص ١٥٧) .

وقد لقيت رواية " ١٩٨٤ " نجاحاً هائلاً حتى قبل نشرها ، ففى بريطانيا وحدها بلغ إجمالى مبيعات نسخ الكتاب المحجوزة قبل النشر أحد عشرة ألف نسخة ، ووصل عدد نسخ أول طبعة بريطانية إلى خمسة وعشرين ألفا وخمسمائة وخمسة وسبعين نسخة ، وفى أمريكا وقع الاختيار على هذه الرواية لتكون كتاب الشهر .

ورواية " ١٩٨٤ " – شأنها فى ذلك شأن " مزرعة الحيوان " – ليست مجرد هجوم على النظم الشمولية لأن مدلولها أعمق وأشمل من هذا بكثير ، فهى تنطوى على تحذير للديموقراطيات الغربية بأنها ليست فى مـأمن من إندفاع العالم الحديث نحـو تلك الأنظمة ، بحيث يمكن القول إن رواية " ١٩٨٤ " لون من ألوان المدن الفاضلة المعكوسة أو اليوتوبيات التحذيرية فى مقابل اليوتوبيات المثالية التى يحلم مؤلفوها بأن تصل إليها الإنسانية يوماً ما .

* * *

وبالرغم من أن جورج أورويل كان يحترم الصحافة كمهنة له ، فقد خلف مجموعة كبيرة من **المقالات النقدية** التى تتناول موضوعات شديدة التنوع ، يناقش بعضها أموراً تافهة مثل البطاقات البريدية ومجلات الشباب الرخيصة والقصص البوليسية ، بينما يُعنى بعضها الآخر بمعالجة موضوعات عظيمة الأهمية مثل أدب كبار الكتاب الإنجليز من بينهم ديكنز ، وسويفت ، وييتس ، وتى إسْ إليوت . وهو يرى أن المقياس الوحيد لجودة أي أدب هو قدرته على البقاء والاستمرار عبر الزمن . وايا كان النقد الذى يوجه

إلى جورج أورويل كناقد أدبى – كافتقاره إلى العقلية الأكاديمية فى رأى البعض – فإن كتاباته النقدية تتميز دائماً بالوضوح والتحديد ، وقدرتها على التشويق . كما يتميز جورج أورويل بأنه ناقد أخلاقى وليس ناقداً جماليا ، أى أنه يهتم بالموقف إزاء الحياة أكثر من اهتمامه بالعناصر الجمالية . والواقع أن أورويل نتاج ثلاثة قرون : فقد أخذ عن القرن الثامن عشر إيمانه بالمذهب العقلانى ، وعن القرن التاسع عشر إيمانه بالليبرالية والتقدم الإنسانى ، وعن القرن العشرين إيمانه بالإشتراكية الديموقراطية ، يشوبه شك فى احتمالات حدوث تقدم إنسانى .

ولعل مقال أورويل الطويل بعنوان " تشارلز ديكنز " يُعتبر أهم إضافة قدمها فى مجال النقد الأدبى ، وأهم ما يلفت النظر فى هذا المقال أنه يُعنى عناية فائقة لم يسبق لها نظير بتتبع أثر خلفية ديكنز الإجتماعية ، وانتمائه إلى الطبقة المتوسطة الدنيا التى تسكن المدن ، على فكره وخياله وإحساسه بالقيم .

وبالرغم من هذا الإنتاج الغزير فى مثل هذا العمر القصير فإننا لايجب أن ننسى الظروف السيئة التي تضافرت على جورج أورويل بحيث حالت دون إنصرافه إلى الأدب الخالص ، مبدعاً كان أو ناقداً ، فقد تبدد جانب كبير من طاقته بسبب صحته المعتلة من ناحية ، وانشغاله فى الكتابة للصحف وعرض الكتب من أجل أن يكسب قوت يومه من ناحية أخرى . *

---

* أعتمدنا فى هذا المقال على كتاب د . رمسيس عوض ، جورج أورويل - حياته وأعماله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

جي دي موباسان
وتعانق الإبداع والجنون

لاتقل قصة حياة القصاص الفرنسي جـي دي موباسـان طـرافة ولا تشـويقاً ولا مأساوية عن معظم ما تركه لنا من قصص .

فقد وُلد جي دي موباسان في أغسطس عام ١٨٤٨ ، وهو يذكرُ واقعة مولده بشئ من الطرافة إذ يقول : يرجعُ الفضلُ لكروية رأسي إلى الطبيب الكهل الذي أخرجني إلى هذا العالم ، فقد وضعني بين ركبتيه وراح يُدلكُّ رأسي تدليكا قوياً ختمه بحركة أشبه ما تكونُ بحركة صانع الأواني الفخارية عندما يديُرها تحت إصبعيه لتتخذَ شكلاً كروياً . ثم قال لوالدتي : أنظري كيف جعلتُ رأسَه في استدارةِ التفاحة ، لاطمئن إلى أنه سينعم بمخّ نشيط وذكاءٍ موفورٍ من الطِّراز الأول .

غير أن العلاقات الزوجيةَ بين والديْ جي بدأت تسوء بسبب سوء تصرفِ الزوج ، حتي لقد كان جي شاهدَ عيان على إحدى تلك المعارك التي دارت بين والدْيه . فالأم تؤنبُ الوالدَ لأنه يبعثر أمواله على الخادماتِ والنساء ، بينما يرد الأبُ على ذلك بضرب زوجته ضرباً مهينا ، مما أدى إلى انفصالِهما حيث لم يكن الطلاق ممكنا في ذلك الوقت . واكتفى مسيو دي موباسان بزيارة زوجته وإبنيه جي وهرقييه في فتراتٍ متباعدة كأنه ضيف عابر .

وتلقّي جي في طفولته تعليماً خاصاً من قسيس القرية ومن والدته التي كانت تجيد الانجليزية ، كما كان لديها مخزونُ ضخمُ من القصص ومن مشاهداتها في جزيرة كورسيكا ، ممّاملأ مخيلة الصبي بالمغامراتِ الخفية التي كان يقف لها شعُر رأسَه .

وفي الثالثة عشر من عمره التحق بمعهدٍ ديني ليتلقى مزيداً من العلم . وكان الاتجاه في ذلك الوقتِ يقضي بإرسالِ أبناء النبلاء والارستقراطيين إلى مثل ذلك المعهد الذي تتميز نظُمه بالصرامه ، مما جَعل جي الصغير يجدُ في جدِرانه العالية سجناً ، فلا عجب أن طرد جيِ من المعهد لسوء سلوكه ، فقررت الأم إلحاقه بمدرسة في " روان " حيث استعاد حريته في أن يَسبح ويجذف ، ويتمشى في ضوء القمر ، ويرقب

كبار الرسامين فى عصره وهم يرسمون لوحاتهم فى الريف ، بينما كانت أمه حريصة على أن تتابع دروسه وتطلعه على روائع الشعر الذى تتذوقه .

وما أن حصل جى على البكالوريا حتى بدأ فى تلقى دراسة القانون إلى أن شبت الحرب بين فرنسا وبروسيا (ألمانيا الحالية) فانخرط فى سلك الجيش . لكن عندما انتهت الحرب لم يستطع جى استئناف دراسته للقانون لأن أحوال جده كانت قد ساءت فانقطعت المساعدة التى كان يمد بها جى ووالدته . واضطر الفتى الشاب إلى العمل كاتبـــاً فى وزارة البحـــرية بمــرتب ضيئل ليتمكن من استئناف دراسته فى كلية الحقوق .

فى تلك الأثناء كـان جى يزور الكاتب الفرنسى جوسـتـاف فلوبير الذى سـبق أن ذاعت شهرته بسبب روايته " مدام بوفارى " وما ثار حولها من ضجة ، والذى كان صديقاً لألفريد خال جى ، وكان هذا الخال قد توفى فى سن مبكرة بعد زواجه بسنتين من عمة جى " لويز دى موباسان " . وكان جى دى موباسان يقرأ أشعاره على الأديب الشيخ ويلقى منه كل تشجيع ، حتى أنه ما لبث أن احتل فى نفس الكاتب الأديب ذلك المكان السامى الذى كان يحتله من قبل خاله ألفريد ، وآمن فلوبير أن فى انتظار هذا الشاج مستقبلاً ادبياً ، ثم زاد إيمانه بالشاب جى]ندما كتب قصته " والد سيمون " فى عام چ٨٧٧ وهُ فى التاسعة والعشرين من عمره .

وفى ٢ چ نوفمبچ عام ١٨٧٩ قدمه فلوبير إلى مدام " جولَيت آدم٤" رئيسة تحرير مــجلة لانوفــيل ريفى "La4Nouvelle Revue" باعـتـبـاره مـوظفـا بإدارة المسـ|ـتخدميف فى وزارة التربية والتعليم ومن المتوپع أن ُكون له شأن كبير فى عالم الأدب ، وأنه!يحبه كل الحب لأنه ابن أخت صديقه العزيز ألفريد ، ويشبهه كل الشبه ، وقد ظهرت له مسرحية فى هذا الشتاء اسمها " تاريخ الأزمنة القديمة " لقيت نجاحاً عظيما يبشر بمستقبل كبير .

ثم سرعان ما أتخذ جي دى موباسان خطوة حازمة فى حياته حين قرر التحرر من أسر الوظيفة ، ليتخذ من الكتابة الأدبية حرفة يتكسب منها حتى أنه أطلق على نفسه لقب " تاجر النثر " .

وفي ٢٥ إبريل عام ١٨٨٠ ظهر ديوان الشعر الأول والأخير لجى دى موباسان ، مصدراً بإهداء إلى أستاذه وصديقه الروحى " جوستاف فلوبير " ، وبعد أحد عشر يوماً من صدور الديوان ، أى فى ٦ مايو عام ١٨٨٠ ، مات فلوبير بالسكتة ألقلبية مما ملأ قلب جي دى موباسان بالحزن .

وفى السادس من يوليو عام ١٨٨١ غادر جي موباسان باريس إلى أفريقيا ليشاهد – على حد قوله – أراضى الشمس والرمال فى عنفوان الصيف القائظ/ فقد كان متلهفا على رؤية الأعراب فى بلاد الجزائر ، والفرجة على أهرامات الجيزة وأبى الهول والحلاق التركى فى مصر !

وفى ٢٧ فبراير ١٨٨٣ بدأت صحيفة " جيل بلان " تنشر رواية موباســان الوحيدة " حياة أمرأة " وهى قصة تكاد تكون صورة طبق الأصل من حياة والدة مؤلفها التعسة التى لم تلح فى طلب الانفصال عن زوجها رسمياً ، بل تركته فى مباذله حتى حطم حياتها وحياة الآخرين وحياته هو .

وكان جى عندما طلب أجازة من عمله بوزارة التربية – تمهيداً لاستقالته – قد انتقل من غرفته الأرضية بفناء منزل عند منحدرات مونمارتر ، إلى غرفتين بنفس الحى، فلما نجحت قصصه انتقل إلى شقة أكبر ، وحين ذاعت شهرته بعد نجــاح روايتــه " حياة امرأة " ، وكافأته عليها مجلة " جيل بلان " ثمانية آلاف فرنك ذهبى أى ما يعادل اليوم مليون وسبعمائة وخمسين ألف فرنك فرنسى ، فإنه انتقل إلى حى حديث .

ويبدو أن شقاء والدته خلق فى نفسه عقدة منفرة من الزواج . وقد انعكس ذلك على قصصه التى تتميز بوجود الزوج المشاكس ، والذى قد تكون الخيانة جزاء مشاكسته أو سماجته . ويلاحظ أن موباسان لم يتحدث عن الزواج السعيد إلا فى قصة واحدة

أسماها " السعادة " ، لكنه بعد انقضاء أربع سنوات على نشرها ما لبث أن غير فيها فأضاف بعض عبارات السخرية من المرأة التي تحسب أنها قد وجدت السعادة الكاملة في زوجها كما جعلها تكتشف أخيراً أنه يخونها فتنتحر .

ويتميز عام ١٨٨٤ بوفرة إنتاج موباسان القصصي . وكان من عادة موباسان أن يقرأ قصصه على والدته " لور " ، فاتهمت إنتاجه ذلك العام بالعجلة والتسرع ، وطلبت إليه أن يعدل ما استطاع عن كتابة المقالات في الصحف والمجلات ، ليتوفر على تجويد قصصه واتقانها . أما هو فكان يعزو هذه السرعة في الإنتاج إلى تدليك الطبيب لرأسه عند مولده بعثا للعبقرية ، بينما الواقع أن المرض الذي كان قد بدأ يدب في جسده كان السبب الوحيد لهذه الظاهرة ، ذلك أن موباسان كان مصابا بداء الزهري في إحدى عينيه ، وقد أشار إلى هذا المرض في قصتين فقط من قصصه هما : " أخوات روندولي " و " الفراش " ، والأخيرة قصة بغي وطنية أرادت أن تنتقم من الألمان بأن تحمل إليهم عدوى الزهري الذي أخذته عن ألماني ، ولم تشأ أن تعالج منه حتى تثأر لنفسها ولوطنها .

وقد بلغ من شهرة موباسان أن كتب الرسام الهولندي " ڤان جوخ " لأخيه يقول : إن خير ما أعمله هنا أن أرسم النساء والأطفال ، لكن لن يسعدني كل السعادة إلا أن يولد بين الرسامين من يضارع جي دي موباسان بين الكتاب .

ثم رحل موباسان خارج فرنسا بنصيحة والدته ، فتنقّل من البندقية إلى صقلية وزار فلورنسا وروما ، وتسلق جبل ڤيزوڤ ومنها إلى أثينا وغيرها . كما أقام في شاتيل جييون خمسة وعشرين يوماً للاستشفاء بمياهها المعدنية ، وسجل وصف هذه الفترة في مؤلفه « أيامي الخمسة والعشرون » ، كما زار انجلترا حيث قابل الروائي الأمريكي " هنري جيمس " .

وكانت قد ظهرت في تلك الفترة مؤلفات عديدة في فرنسا عن التنويم المغناطيسي والإيحاء والأمراض العصبية . وراج الحديث في باريس عن ظاهرة ازدواج الشخصية

والوقوع تحت سيطرة الأرواح الشريرة ، وقد انعكس هذا المناخ على قصص موباسان التى تناولت الجنون والمجانين والفزع والقوى الخارقة ، ولعله لمس الاضطرابات العقلية فى هستيريا والدته وخاله ، ثم فى مرضه وهو وانقباض صدره واكتئابه ، وشعوره بالعزلة ، يقول الدكتور " إكس مونتيه " فى " قصة سان ميشيل " عن موباسان : أعتدنا أنا وهو أن نتحدث كثيراً عن التنويم المغناطيس وكل أنواع المتاعب العقلية ، كما لمست أنه كان شديد اللهفة على معرفة كل شئ عن الجنون ، ليجعل منه مادة لكتابه القادم " هورلا " الذي جاء نبوءة صادقة للمستقبل المفجع للأديب .

فقد تبدت عليه ظواهر الخلط العقلى بعد عام من كتابة قصة هورلا ، ويرى البعض أن هذه القصة إن هى إلا إحدى ظواهر مرضه ، وأن تصويره لشخصية البطل إن هو إلا تصوير وكشف عن إداركه لمصيره القريب . لكن آخرين يؤكدون أن مريضاً عقلياً لايمكن أن يكتب بمثل هذه الدقة التى كتب بها موباسان تلك القصة ، وأنه ربما تأثر فقط بالمواضيع التى كانت حديث عامة الناس فى تلك الفترة ، وبالأعراض التى شاهدها على والدته ، وبلذته فى إفزاع قرائه . ولعل لداء الزهرى الذى أصيب فى عام ١٨٧٥ دخلا فى ذلك ، فقد سبق أن ذكر للأديب الفرنسى الشهيص " پول پورچه " : كلما دخلت منزلى رأيت بديلٍ ، أفتح بابٍ فأراه جالسا على مقعدى الكبير .لإنها هلوسة بلاريب ، ناتجة عن خوف لا أدرى كنهه .

وكان موُاسان قد كتب فى الفترة بين سنتى ٥٨٨٢ و ١٨٨٧ ، أى خلال ست سنوات ، أكثر من ٢٥٠ قصة قصيرة ، أى بمعدل أربعين قصة كل عام ، لكنه فى عام لم يكتب سوى ٦ ست قصص ، وقيل إن سبب هذا اممجداب الأدبى هو ما أصيب به من كوارث عائلية فى مقدمتها إدخال أخيه هرڤييه مصحة عقلية توفى فيها عام ١٨٨٩ ، مما أثر فى أمه وفيه بحيث أصيب باضطرابات عقلية قاسية كان مظهرها صداعا شديداً فى الرأس أطار النوم من عينيه وزهده فى الكتابة ، بل جعل حياته جحيماً لايطاق .

وكتب موباسان فى ذلك الوقت أكثر من رسالة إلى أصدقائه يشكو فيها من مرضه العقلي والجسمى ، منها خطاب إلى صديقه كازاليس يقول فيه : لقد ضعت تماما ، إننى أموت ، لقد غسلت مسالك أنفى بمياه مالحة نفذت إلى مخى ونخرت فيه فأخذ يسيل كل ليلة من خلال أنفى وفمى . إننى مجنون ورأسى يهذى فوداعا يا صديقى لأنك لن ترانى مرة أخرى .

كما كتب رسالة إلى طبيبه تفيض بجنون لايخلو من حكمة ، فهو يرى فى خطابه مثلا أن اتفاق الآراء من تشابه الأجهزة العصبية ، كما أن تفاوت الرأى ليس إلا نتيجة اختلافات ضئيلة في وظائف هذه الأجهزة . كما أننا لاندرك كثيراً من أسرار الكون لا لسبب سوى أن الطبيعة لم تزودنا بالعضو أو الأعضاء اللازمة لفهمها . فرجل بلا أذنين مثلا لايمكنه أن يدرك طبيعة الصوت أو مصدره .

وقد مات موباسان فى نظر أصدقائه عندما نقل إلى باريس فى قميص المجانين ، ثم ازدادت حالته سوءاً حتى أصيب بالشلل نتيجة لمرض الزهرى الذي كان قد بلغ آخر مراحله ، حتى توفى أخيراً فى السادس من يوليو عام ١٨٩٣ عن خمسة وأربعين عاماً أى وهو فى أوج رجولته ، ودفن فى مقبرة مونبارناس ، ورثته الصحافة ، كما أشاد الأدباء بفنه ومؤلفاته .

وبعد ذلك بسبع سنوات ، أى فى عام ١٩٠٠ ، أقيم له تمثال في مدينة " روان " حيث تلقى هناك مرحلة من مراحل تعليمه ، وذلك تخليداً لذاكره وذكرى فنه القصصى العظيم .

* * *

ويرى النقاد أن موباسان كان يمتلك من الموهبة أكثر مما يمتلك من رهافة الحس ، لهذا فليس فى فنه القصصى تدفق عاطفى ولا قلق عقلى ، فلا قلبه يسعى وراء الأوهام ولا عقله يبحث عن براهين . لقد علمه فلوبير كيف يبحث عن الطابع الأصيل

الذى تتميز به الأشياء ، وكيف يختار التعبير الذى يبرز هذا الطابع ، فاكتفى بذلك ، لهذا فإن قيمة إبداعه تكمن فى دقة الملاحظة والأسلوب السهل القوى .

فقصص موباسان تخلو من محاولة تحليل الحياة وتقنع بتصويرها حسبما يراها مؤلفها ، سواء كانت حياة تافهة أو عنيفة تقودها الرغبات . لهذا فهو أشبه بالرسام الأمين ، يعرض علينا الحركات والأفعال التى تنم عن القوى الخفية التى يمر بها الشعور . وهذا الشعور ليس فى نظيره موضوعاً لأى نوع من التحليل ، بل يظل محتفظاً بمظهره التركيبى . ومن هنا كانت نظرته النفسية سطحية موجزة ، وفى الوقت نفسه ليست هناك أفكار مجردة أو تفكير منطقى ، بل كل شئ لديه واقعى .

والاختلاف بين موباسان وفلوبير هو أن موباسان كان فى قصصه الأولى – على الأقل – مغرماً بالمبالغة والتهويل إرضاء لقرائه فى الصحف والمجلات وهم قراء لاتهمهم الحقائق بقدر ما تستهويهم الغرائب والطرائف ولو كانت بعيدة عن المعقول . كما أنه لم يكن يعنى – عناية فلوبير – بالبحث فى المراجع عن الحقائق وتحرى الدقة فى شأنها .

ومن ناحية أخرى فإن موباسان كان يشبه أستاذه فى تقديسه الأسلوب غير الشخصى ، بل كان أكثر نجاحاً منه فى هذه الناحية . فالتعبير لديه مجرد تماما من كل عنصر ذاتي . وهو شديد المطابقة للموضوع المراد تصويره إلى درجة أن تصوير هذا الموضوع يؤدى بنا إلى نسيان التعبير نفسه ، وتلك هى إحدى سمات الأسلوب الكلاسيكى . كذلك فإن موباسان كان كلاسيكيا من حيث تركيب الجمل التى تتسم لديه بالإيجاز والوضوح وبهذا الهدوء الذي يحقق به – كأنما دون جهد – قوة التعبير .

وإنتاج موباسان يعرض علينا جميع الأوساط والنماذج البشرية التى كانت مسرحا لتجاربه المتتابعة : من فلاحى نورما نديا ، وصغار الطبقة المتوسطة النور ماندين والباريسيين أو أصحاب الأملاك والموظفين . كما صور لنا بعض النماذج الشعبية – والسوقية منها أحياناً – بأسلوب محايد ، لاقسوة فيه ولا مودة ، وإن كانت تشوبه

أحياناً مسحة من السخرية اللاذعة .

ولما اتسع مجال تجاربه . كتب قصة الصديق الجميل Bel Ami ، وفيها يتناول الصراع من أجل الحياة دون اعتبار للقيم الأخلاقية ، أى الصراع من أجل المال والنقود فى عالمى الصحافة والسياسة .

ثم تناول العواطف الأشد إرهافاً في قصته " أقوى من الموت " وهى من أقوى قصصه وأحسنها التى كتبها في المرحلة المتأخرة . وأخيراً بدأ يميل إلى الموضوعات الخيالية والعجائب الفسيولوجية والمرضية ، ويرد نقاده ذلك إلى أن جهازه العصبى قد كان ينهار ويفرض عليه هذه الرؤى المحمومة .

ويلاحظ أن الأدباء الثلاثة الذين كان لهم أعظم تأثير فى مسار القصة القصيرة الحديثة ابنة المطبعة قد عاشوا فى القرن التاسع عشر حين كانت التطورات الحضارية والاجتماعية قد أتاحت المناخ لهذا اللون من التطور القصصى مثل ظهور الديمقراطيات كأسلوب فى الحكم ، وبروز دور الأنسان العادي ، وخروج المرأة للعمل ، وظهور بواكير علمى النفس والاجتماع ، والأهم من ذلك كله استخدام المطبعة على نطاق واسع لاسيما فى الصحافة مما أتاح الفرصة لخلق جمهور من المبدعين والمتذوقين .

فإدجار ألين بو الأمريكى وُلد عام ١٨٠٩ ومات عام ١٨٤٩ ، عن أربعين عاماً بتسمم كحولى نتيجة لإدمانه احتساء الخمر ، تاركا خلفه سبعين قصة قصيرة فقط ، كانت على كمها القليل عظيمة التأثير فى تاريخ القصة القصيرة . أما تشيكوف الروسى فقد ولد بعد وفاة إدجار ألين بو بأحد عشر عاماً أى عام ١٨٦٠ وتوفى عام ١٩٠٤ عن أربعة وأربعين عاما مصابا بداء السل ، وكانت قصصه القصيرة تتميز بحضوره الدائم – وبدون تطفل – وكأنه فى متناول يدك دائماً .

أما جى دى موباسان الفرنسى فقد توسطهما إذ ولد عام ١٨٥٠ ، أى بعد وفاة بو بعام واحد ، ومات عام ١٨٩٣ عن ثلاثة وأربعين عاماً فى إحدى المصحات العقلية .

وقد خلف جي دى موباسان إنتاجاً غزيراً حيث كتب خلال عشر سنوات سبعة وعشرين مجلداً من مجموعاته القصصية ، وتنتمى قصصه إلى المدرسة الطبيعية التى ترى أن يمحو المؤلف نفسه من إنتاجه .

* * *

ومن المراجع العربية عن جى دى موباسان والتى كانت من مصادرنا الأساسية فى هذه الدراسة :

حياة امرأة ترجمة محمد بدر الدين خليل ، ومراجعة حلمي مراد ، (وبه مقدمة ضافية عن حياة موباسان) كتابى ، د . ت .

مختارات من جي دى موباسان ، ترجمة محمد حمودة ومراجعة مصطفى كامل فودة ، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٨ .

جوستاف لانسون ، تاريخ الأدب الفرنسي ، جـ ٢ ، ترجمة محمود قاسم ومراجعة د . سهير القلماوى ، سلسلة الألف كتاب ، المؤسسة العربية الحديثة ، ١٩٦٢ .

إلى مدينة الأحلام ، ترجمة محمود عزت موسى ، دار الفكر ، ١٩٦٥ (ضمن كتاب روائع القصصى العالمى) .

الغيرة ، ترجمة سامى غنيم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ (روايات عالمية) .

دانتى أليجييرى
والمصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية

وُلد دانتى اليجييرى فى مدينة فلورنسا بإيطاليا فى أواخر مايو من عام ١٢٦٥ م وهو ينتمى إلى أسرة يقال إنها تنحدر من أصل رومانى نبيل ترجع إلى عهد يوليوس قيصر ، لكن فى وقت ميلاده كانت أسرته أسرة متواضعة تملك بعض الأرض فى ريف فلورنسا ، وماتت أمه وهو فى سن مبكرة ، وتزوج أبوه مرة أخرى ، وكان يعمل مسجل عقود . وقد مات الأب ودانتى ما يزال شاباً .

وفى سن التاسعة أحب دانتى بياتريتشى ابنة فولكو بورتينارى ، وكانت هى فى الثامنة من عمرها وقتئذ ، ويقال إنه رآها بعدئذ فى سن الثامنة عشر فى حديقة أو بعض الحفلات ، وتزوجت بياتريتشى رجلا ثرياً ثم ماتت فى أوج الصبا ، فحزن دانتى لموتها إلى درجة المرض ، وأصبحت فلورنسا عنده كأرملة ووعد – إذا أمد الله فى عمره – أن يقول عنها ما لم يقلها رجل فى امرأة من قبل . وهكذا خلدها فى الكوميديا بأن جعلها مرشدته فى رحلته إلى الفردوس .

وقد تلقى دانتى التعليم السائد فى عصره ، وتردد على دير الفرنسسكان فى فلورنسا ، حيث درس تعاليم القديس فرنسيسكو ، كما تردد على دير الدومينكان حيث درس تعاليم القديس توماس الإكوينى ، كذلك درس بعض الوقت فى جامعتى بادوا وبولونيا القانون والطب والموسيقى والتصوير والنحت والفلسفة والطبيعة والكيمياء والفلك والسياسة والتاريخ واللاهوت ، كما درس التراث اللاتينى واليونانى والشرقى ، وعرف ثقافة العصور الوسطى ، وتعلم الفرنسية ولغة البروفانس ، وأدب شعراء التروبادور والأدب الإيطالى الوليد وقتئذ .

ولقد نشأت صلة بين دانتى وبعض الشخصيات البارزة فى فلورنسا ، من هؤلاء برونيتو لاتينى Brunetto Latini الذى يعتبر أستاذ دانتى الروحى ، فهو الذى شجعه على دراسة التراث اللاتينى لاسيما الشاعر فيرجيليو الذى جعله دانتى مرشده

فى الجحيم ، لكن الأهم من ذلك أنه كان مطلعاً على الثقافة العربية والتراث الاسلامى وذلك حين عمل عام ١٢٦٠ سفيراً فى بلاط قشتاله التى كان يحكمها فى ذلك الوقت ألفونسو الحكيم مما أتاح له التعرف مباشرة ببعض العلماء المسلمين الذى كانوا يعملون فى خدمة الملك العالم ويشتركون مع غيرهم فى ترجمة التراث العربى الأسبانى ، ومن بين هذه الترجمات ما يعرف بوثيقة معراج محمد ، التى يؤكد بعض المستشرقين اطلاع دانتى على ترجمتها إلى الإيطالية وتأثره بها فى كوميدياه المقدسة على نحو ما سنذكر فيما بعد بشئ من التفصيل .كما أن لاتينى كتب قصيدة بالإيطالية تسمى الكنز الصغير تتضمن فكرة أشبه بفكرة الكوميديا ويصحب فيها المؤلف بعض الوقت الشاعر اللاتينى أوفيد .

كذلك كان من أصدقاء دانتى فى فلورنسا جويدو كافالكانتى الذى وضع شعراً رقيقاً فى الحب ، وعلم دانتى أسرار الشعر .

وقد تزوج دانتى جيما دوناتى وأنجب منها ثلاثة : ابنان هما بيترو وجاكوبو وابنته بياتريتشى .

ولم يقتصر نشاط دانتى على الدراسة والشعر بل امتد إلى المشاركة فى الحياة العسكرية والسياسية فكان فارساً ومقاتلاً شجاعاً ، حارب فى أكثر من معركة فى صفوف الجلف الذين كانت تتزعمهم مدينته فلورنسا .

وفى عام ١٢٩٥ سجل دانتى اسمه فى نقابة الأطباء والصيادلة ، وكانت هذه المهنة تشمل فى ذلك الوقت تجارة الجواهر والصور والكتب ، وإن لم يمارس هو إحدى هذه المهن لكن – طبقاً لقوانين ذلك العهد – أمكنه أن يلتحق بالوظائف العامة وأن يقوم بالمهام السياسية ، ومن ذلك اشتراكه فى عضوية بعض اللجان والمجالس الحكومية ، كما أرسلته حكومة فلورنسا فى سفارات إلى بعض المدن الإيطالية لتسوية بعض المشاكل أو تدعيماً لحلف الجلف ضد أعدائهم أو تهنئة حاكم بزواج وما إلى ذلك ، كما اختير عضوا فى مجلس السنيوريا الذى يمثل السلطة الحكومية العليا فى فلورنسا وذلك باعتباره شاعراً مثقفاً وشخصاً عمليا وعلى صلات طيبة بالشخصيات البارزة .

وقد بلغت شجاعة دانتي الذروة حين طلب البابا بونيفاتشو الثامن – على عادة البابوات في ذلك العصر – أن تقدم حكومة فلورنسا مائة فارس للقيام بالخدمة العسكرية على الحدود مع تسكانيا ، واتجهت الحكومة كعادتها إلى إجابة طلب البابا ، لكن دانتي وقف معارضاً أغلبية مجلس السينوريا الذي كان عضوا فيه دفاعاً عن مصالح فلورنسا ووقوفاً في وجه المطامع البابوية التي كانت آخذه في الازدياد . وحين تزايدت حدة الخلاف بين فلورنسا وروما أرسلت حكومة فلورنسا وفداً إلى روما من أعضائه دانتي للاتفاق مع البابا .

وقد واجه دانتي البابا بشجاعة ، فلم يذعن لمطالبه ، مما أدى إلى إخفاق الوفد في أداء مهمته . فأرسل البابا قوة عسكرية إلى فلورنسا هزمت المتحمسين لقضيتها ، وصدرت أحكام للتنكيل بهم ، ومن بينهم دانتي الذي أُتُّهم في يناير عام ١٣٠٢ بارتكاب الغش والسرقة ، واستخدام سلطته الوظيفية في ابتزاز الأموال عندما كان عضواً في مجلس السنيوريا ، وحكم عليه غيابياً بفرض غرامة قدرها خمسة آلاف فلورين تدفع في ثلاثة أيام وعزله من الوظائف ونفيه لمدة سنتين . وعندما بلغ دانتي ماناله لم يدخل فلورنسا . وفي مـــارس ١٣٠٢ صدر حكم جديد أعنف وصل إلى حد مصادرة أملاكه ، وإحراقه حيا إذا وقع في يد الحكومة . وواضح أن جريمته الحقيقية كانت معارضته سياسة البابا دفاعاً عن مصالح فلورنسا فكان جزاؤه حرمانه من رؤية وطنه إلى الأبد ، وبداية حياة النفي والتشريد ، وكان الحكم عليه بالغش والسرقة والرشوة ، أسوأ من الحكم عليه بالموت .

في تلك الأثناء عرف دانتي عمدة أرتيزو – المدينة التي تتزعم حلف الجيليين أعداء الجلف الذين تتزعمهم مدينة فلورنسا – ولهذا رحب بهؤلاء الجلف المنفيين ونشأت بين الرجلين صداقة وثيقة فأهدى دانتي إليه " الجحيم " أول أجزاء الكوميديا .

وقد قام هؤلاء الفلورنسيون المنفيون بمحاولة مهاجمة فلورنسا ، لكن محاولتهم باءت بالفشل ، مما دعا دانتي إلى مغادرة أرتيزو ليعيش في منفاه مشرداً من مدينة إلى أخرى .

وأخيراً ظن أن الفرصة قد سنحت له للعودة إلى وطنه ، كان ذلك في عام ١٣١٥ بعد ثلاث عشرة سنة من نفيه - عندما وافقت حكومة فلورنسا على إرجاع بعض المنفيين إليها - وكتب إليه أحد أصدقائه بذلك لكن بثلاثة شروط : الاعتراف بخطئه ، ودفع غرامة مالية ، وطلب الغفران في حفل رسمي يسير فيه النادمون في موكب علني وهم حفاة إلى كنيسة سان جيوفاني . لكن دانتي رفض هذا العرض المهين ، وكتب إلى صديقه يقول في مرارة إنه مستعد للعودة إلى وطنه إن وجد طريقة أخرى ، وإلا . لن يدخل فلورنسا أبداً ، وأنه يمكن أن يرى الشمس والنجوم في كل مكان . عندئذ حكمت فلورنسا بقطع رأس دانتي إذا هو وقع في يدها ، وذلك في الوقت الذى كان يطلب فيه أن تضع فلورنسا على رأسه إكليل الغار على حد تعبير الدكتور حسن عثمان في مقدمته التى كتبها لترجمته العربية للكوميديا (كوميديا دانتي اليجييرى ، الجحيم ، ترجمة حسن عثمان ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، صـ ٣١ .)

وهكذا واصل دانتي حياة المنفى والتشرد : امتطى دابة أحياناً وسار على قدميه أحياناً أخرى وهو يحمل أوراقه وحوائجه القليلة ، عبر الأنهار والتلال ، تفقد دراهمه ، سافر ليلاً وسافر نهاراً ، ارتحل في رفقة أمراء وتجار و عامة الناس ، وسافر أحياناً وحيداً ربما دون أن يحسن معرفة الطريق معرضاً نفسه للهلاك عطشاً أو اعتداء على حياته " ، عمل بعض الوقت سكرتيراً ونديماً دبلوماسياً ومدرساً لكي يكسب قوته ، وعاش أحياناً فقيراً مشرداً . جاع ، طلب المأوى ، تمزقت ثيابه ، وما كان أشد على نفسه أن يرقى سلالم الغير طلباً للطعام ، وما كان أشد ما يجد ملوحة في خبز الآخرين (المرجع السابق ، صـ٣١) .

عاد دانتي إلى ڤيرونا حيث أمضى بعض الوقت في ضيافة كانْ جراندى ولاَّسْكالا وكان أميراً غنياً معجبا بالعبقريات ، يجتذب إلى بلاطه الشعراء ورجال العلم والفن ، وتوطدت الصداقة بين الأمير ودانتي لدرجة أنه كان يطلعه أولاً بأول على أناشيد الكوميديا وحتى أنه أهدى اليه الفردوس ثالث أجزاء الكوميديا ، ولكن الأمير كان متغطرساً أحياناً لا يراعى شعور الآخرين ، كما أنه لم يرتح لشخصية دانتي القوية

واعتزازه بنفسه ، ممّا دفعه إلى أقوال وتصرفات جرحت شعور دانتى ، حتى أحس أخيراً أنه أصبح عبئاً على الأمير ، وأن فيرونا أصبحت سجنا له ، فأدرك أن الوقت قد حان لكى يضرب فى الأرض مرة أخرى .

وهكذا عاد دانتى إلى التنقل من مدينة إلى أخرى حتى عبر حدود رومانيا عام ١٢١٧ فسارع أميرها جويدو نورفلو إلى دعوته إلى راڤنا حيث جنبه مذلة السؤال بأن خصص له مكاناً مستقلاً لإقامته وعهد إليه بالعمل أستاذاً وسفيراً وأصبح له أصدقاء وتلاميذ وجاء اليه ابناه بترو الذى أصبح محامياً ، وجاكوبو الذى تتلمذ على أبيه ، جاءت أسرتاهما كما جاءت ابنته بياتريتشى التى أصبحت راهبة ، و هكذا أضفت راڤنا السلام والهدوء على دانتى فى آخر أيامه .

وقد أصيب دانتى بالملاريا وهو عائد من إحدى سفاراته بين البندقية وراڤنا فوصل إلى راڤنا مريضاً واشتد عليه المرض حتى أسلم الروح فى ليلة ١٣-١٤ سبتمبر عام ١٣٢١ عن ٥٦ عاماً . وأعلن جويدو نوفلو الحداد العام ووعد بإقامة قبر يليق بمقامه ، غير أن تقلبات السياسة حالت دون تنفيذه وعده فدفن جثمانه فى كنيسة براتشافورتى للفرنسسكان ، وبعد نصف قرن من وفاة دانتى أدركت فلورنسا ما ارتكبته فى حق ابنها العبقرى ، فأردات أن تكفر عن خطيئتها فعهدت إلى بوكاتشو ثم إلى بيترو بن دانتى بتدريس الكوميديا للجمهور حتى ذاعت بالتدريج بين الناس وانتشرت فى كل أنحاء إيطاليا وجرت على ألسنة العامة .

وفى عام ١٨٦٥ فى فترة الاحتفال بعيد ميلاد دانتى الستمائة . وضعت بقايا رفات دانتى فى تابوت من البلور ثلاثة أيام ، ثم نقلت فى حفل مهيب إلى قبة راتشافورتى ، وحضره مندوبون عن فلورنسا نقشوا على تابوتة " ليست فلورنسا بل أهواء حزبية هى التى حكمت بالنفى الدائم " وأقامت راڤنا برجا به ناقوس من البرونز والفضة أسهمت بلديات إيطاليا فى نفقاته لكى تعلن وفاته مساء كل يوم ساعة وفاة الشاعر العظيم . وكانت فلورنسا قد شيدت فى عام ١٨٢٩ قبراً رمزيا لدانتى به تابوت فارغ يعلوه تمثال جالس للشاعر .

وتنقسم الكوميديا إلى ثلاثة أناشيد . الجحيم والمطهر والفردوس ، والجحيم مقسمة إلى مدخل وتسع حلقات والمطهر مقسم إلى تسعة أفاريز والفردوس الأرضى ، والفردوس مقسم إلى تسع سماوات وسماء السماوات . ويتكون كل نشيد من ثلاث وثلاثين أنشودة ، يضاف إليها مدخل الجحيم فتصبح كلها مائة أنشودة أى مربع رقم عشرة وهو العدد الكامل ورمز الوحدة واللانهاية فى العصور الوسطى ، وتبلغ الجحيم ٤٧١٠ بيتا والمطهر ٤٧٥٥ والفردوس ٤٧٥٨ ، فيكون مجموعها ١٤٢٢٣ بيتاً .

والكوميديا رحلة خيالية إلى العالم الآخر استغرقت فى نظر أغلب النقاد سبعة أيام ، بدأت مساء الخميس ليلة الجمعة ٧-٨ أبريل عام ١٣٠٠ . وانتهت يوم الخميس ١٤ أبريل واستغرقت منها زيارة دانتى للجحيم أربعا وعشرين ساعة وزيارة المطهر خمسة أيام وزيارة الفردوس نهاراً واحداً ، أما الزمن الباقى فكان للعبور بين الجحيم والمطهر والفردوس . ولئن كانت الكوميديا ثمرة العصور الوسطى فهى تعتبر بداية العصر الحديث ، لأن دانتى خرج منها على كثير من تقاليد العصور الوسطى فى مقدمتها كتابتها باللغة الإيطالية الوليدة وليس اللاتينية لغة العصور الوسطى الأوربية .

مؤلفات أخرى لدانتى :

وقد كتب دانتي عدداً من المؤلفات الصغرى « التى تعتبر مراحل فى نموه الأدبى» وتمهيداً لرائعته الكوميديا . أول هذه المؤلفات بعنوان **الحياة الجديدة** وكتبها بلهجة تُسكانا العامية نحو سنة ألف ومئتين وثلاثة وتسعين ميلادية . ويروى فيها تجربة شبابه. والعنوان معناه أنها بعث جديد له بسبب الحب الذى أحسه نحو بياتريتشى. وتتضمن الحياة الجديدة شعراً . فالنثر يسبق القصائد ويليها . يشرح الظروف التى قيلت فيها القصيدة أولاً كما يعلق عليها بعدها حتى تصبح أقرب إلى الفهم ، وهى تحتوى على عنصرى القصة واليوميات ، ويتكلم دانتى فيها بنصف صوت ، فلا يفصح دائماً عن المقصود ، كما أن فيها تصويراً لبعض مظاهر الحياة فى فلورنسا بقصورها وشوارعها وكنائسها ، والريف المحيط بها ، وتسرد الحياة الجديدة ثلاث مراحل فى تاريخ حب دانتى : **الأولى** مرحلة الشباب الباكر ، ويتغنى فيها بمزايا بياترتشى ، وفى المرحلة **الثانية** يبدو أكثر جدية ويشيد بالفضائل التى تشع منها ، أما فى **الثالثة** فيفقدها

بالموت . ويمكن القول إن الحياة الجديدة نواة الكوميديا بما فيها من ألم وبكاء وزهد وتصوف وأرواح الملائكة ورؤى السماء .

كذلك كتب دانتى "**الوليمة**" باللهجة التسكانية أيضاً وذلك فى الفترة مابين ١٣٠٦ ، ١٣٠٨ تقريباً . والكتاب وليمة علم ومعرفة إذ له طابع دوائر المعارف بالنسبة لعصره وكان فى نية دانتى أن يؤلف هذا الكتاب فى أربعة عشر فصلا ، لكنه لم يتم منه سوى أربعة فصول . ويتضمن الكتاب ثلاث قصائد ، يتلوها شرحها اللغوى ثم الرمزى ثم ألوان المعرفة التى عرضها دانتى .

كما ألف دانتى كتابه **عن اللغة العامية** وذلك فى نفس الفترة التى كتب فيها الوليمة وقد وضع هذا الكتاب باللغة اللاتينية لخاصة المتعلمين ولم يتم منه إلا الجزء الأول وقسما من الجزء الثانى وأوضح هذا الكتاب أن دانتى رائد فى ميدان اللغة .

وآخر كتاب فى مولفات دانتى الصغرى هو كتاب "**الملكية** " كتبه فى الفترة من ١٣٠٩ إلى ١٣١٣ على وجه التقريب انتهى من تأليفه بعد أن تبدد حلمه السياسى الذى كان يأمل فى تحقيقه على يد الامبراطور هنرى السابع ، وكتبه باللاتينية لأنه لم يقصد به أيضاً أن يكون كتاباً لعامة الناس ، وقد تأثر فيه بدرجات متفاوتة بفلسفة أرسطو وآراء الرومان والكتاب المقدس وتعاليم الفيلسوف توماس الإكوينى وبشئ من فكر ابن رشد .

الكوميديا الإلهية والتراث الإسلامى

ولم يكن دانتى أول من تناول فى الكوميديا عالم مابعد الحياة ، فقد تعرضت ثقافات الشعوب لهذا العالم الذى ألهب خيالها منذ أقدم العصور ، وفى مقدمتها حضارات مصر وبابل والهند وفارس واليونان ، فضلا عن ذلك فقد وجد فى إيطاليا فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر جماعة من كتاب الرؤيا أو المشاهدة وصفوا الحياة فى عالم مابعد الحياة .

والتراث الإسلامى ملئ بالصور المتنوعة عن العالم الآخر ، ومن ذلك القصص الإسلامى والقصص الشعبى على نحو ماجاء فى بعض حكايات ألف ليلة وليلة ، وقد

انتقل هذا التراث الإسلامي إلى أوربا من عدة طرق منها طريق الحروب الصليبية ، وحركة الملاحة والتجارة بين الموانئ الإيطالية وموانئ شرقي حوض البحر المتوسط ، عن طريق الحضارة العربية فى الأندلس وصقلية ، كما ترجم القرآن الكريم لأول مرة ترجمة ملخصة إلى اللغة اللاتينية فى النصف الأول من القرن الثانى عشر ، وعرفت صور من الإسراء والمعراج بلغات أوربية مختلفة منذ القرن الثالث عشر الميلادى .

ويدل حديث دانتى نفسه فى كوميدياه وغيرها من كتبه على معرفة واحترام كبيرين للعلماء العرب على نحو ما نقرأ كلامه عن أبى معشر الفلكى والفرغانى والبطروحى والفارابى وابن سينا وابن رشد ، بل كذلك فى إشاراته إلى صلاح الدين الأيوبى الذى يمثل عدو المسيحية الأول فى العصور الوسطى . (أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية ، دراسة أعدت بإشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) ، الفصل الأول فى الأدب إعداد د. سهير القلماوى ، ود . محمود علي مكى ، ١٩٧٠ ص ١١٥) .

وفى أثناء القرن الحالى بحث بعض المستشرقين العلاقة بين كوميديا دانتى والتراث الإسلامى ، لعل أبرزهم المستشرق الأسبانى ميجويل آسين بالاثيوس Miguel Asin Palacios الذى نشر عام ١٩١٩ دراسته الهامة « قصة الإسراء والمعراج الاسلامية وأثرها فى الكوميديا الإلهية " وخلاصة هذه الدراسة أن دانتى استمد فكرة الكوميديا الإلهية من مصادر إسلامية هى قصة إسراء الله برسوله محمد صلى الله عليه وسلم إلى المسجد الأقصى ثم عروجه إلى السماء وما أضيف إلى ذلك من خيال شعبى على نحو ما جاء فى وثيقة من التراث الإسلامى عنوانها "معراج محمد"، وتعالج رحلة الرسول مع جبريل حتى السماء الثامنة حيث يقع عرش الله ، وكان الملك الفونسو العاشر قد كلف طبيبه الخاص إبراهيم الطليطلى بترجمتها إلى القشتالية الأسبانية ومنها ترجمت إلى الفرنسية عام ١٢٦٤ ، ثم ترجمها مترجم آخر من الأسبانية إلى اللغتين الفرنسية والإيطالية ، وهاتان الترجمتان هما الموجودتان اليوم فى مكتبات أوربا ، أما الأصل العربى وترجمته الأصلية فقد فقدتا . وقد قام الدكتور صلاح فضل فى نهاية كتابه " تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية" الذى نشرته دار المعارف عام ١٩٨٠ بنشر ترجمته العربية لوثيقة معراج محمد، أعقبها بإيراد نماذج من نظائرها فى المأثورات الإسلامية العربية .

ولقد تتبع آسين بالاثيوس رحلة دانتي ومشاهداته في الجحيم والمطهر والفردوس موازنا بينها وبين ماهو مذكور في التراث الإسلامي " منبها إلى أن هناك تشابها لا يمكن أن يُرد إلى اتفاق عفوي ، وهو اتفاق ليس في الخطوط العامة فحسب ، بل في تفاصيل المشاهدات " وفي المعاني الرمزية الأخلاقية التي قصد إليها دانتي ، إذا نرى كثيراً منها في تفاسير الصوفية المسلمين لقصة المعراج لاسيما فيما كتبه ابن عربي المُرْسي المولود عام ١١٦٤ والمتوفي عام ١٢٤٠م . في مؤلفه الكبير " الفتوحات الملكية " (أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية صـ ١١٥) .

والمعراج نفسه ، وهو بمثابة سلم ، يبدأ من عتبة المسجد الأقصى ، وينتهي عند السماء الأولى في الجنة ، وكانت تحيط به الملائكة تحرسه ، وعليه صعد النبي صلى الله عليه وسلم في صحبة جبريل وكل الملائكة" (عبد الرحمن بدوي ، دور العرب في تكوين الفكر الأوربي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٧ ، صـ ٥٧ .)

وقد تناول الكثيرون من المفكرين العرب موضوع العلاقة بين كوميديا دانتي الإلهية والتراث الإسلامي منهم ، قسطاكي الحمصي الذي نشر تسع مقالات في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ عن الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران جعل فيها دانتي سارقاً لأفكار المعري وصوره وقال إنه كان جديراً بدانتي أن يتخذ المعري – وليس الشاعر اللاتيني ڤيرجيليو – دليلاً ومرشداً له في رحلته الخيالية ، ثم نشر كامل كيلاني رسالة الغفران للمعري في القاهرة عام ١٩٣٠ ، ملخصاً في آخر كتابه جحيم دانتي تلخيصاً وافياً ومشيراً إلى أثر المعري في دانتي دون أن يناقش الموضوع . كما كتب آخرون عن دانتي وناقشوا تأثره بالمصادر الإسلامية منهم دريني خشبة الذي كتب ست مقالات في مجلة الرسالة في القاهرة عام ١٩٣٦ نفى فيها تأثير دانتي بالمعري ، كما نشرت الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) كتابها عن رسالة الغفران عام ١٩٥٤. نفت في آخره تأثر دانتي بالتراث الإسلامي عامة وبرسالة الغفران للمعري خاصة وقصرت تأثره على تراث العصر القديم والعصور الوسطى .

ثم قام الدكتور حسن عثمان بنشر ترجمة الكوميديا فى ثلاثة أجزاء بدأت بالجحيم الذى نشر عام ١٩٥٥ ، وكتب فى هذا الجزء مقدمة وافية - كانت هى مرجعنا الأول فى هذه الدراسة عن حياة دانتى - كما أشار فيها بشئ من التفصيل إلى من ناقشوا فكرة المصادر الإسلامية فى الكوميديا فى أدبنا العربى الحديث .

رامبو
شاعر الأحرف الملوّنة

ولد آرثور رامبو فى العشرين من أكتوبر عام ١٨٥٤ فى مدينة صغيرة شمال شرق فرنسا اسمها شارل ڤيل . وكان أبوه ضابطاً متقاعداً يعيش فى قلق مستمر بجوار زوجته وهى فلاحة غنية متزمتة التدين محدودة الثقافة ، وذات يوم من عام ١٨٦٠ – وعمر آرثور ست سنوات فقط – هجر الأب منزله ولم يره أحد من أسرته بعد ذلك ، أما الصبى النابغ فقد كان ذا عينين زرقاوين يقظتين ، وجبهة واسعة ، وشعر كستنائى لامع ، وأنف قصير ، وفم مكتنز ، وكلها صفات ورثها عن أبيه ، كما ورث عنه حب السخرية والانطلاق فى القول والسلوك وعدم الاستقرار والفضول ، وحب الاسفار والتنقل والميل إلى التعرف على الشعوب وتعلّم اللغات . أما عن أمه فقد ورث قوامه الفارع ويديه الطويلتين وصوته المؤثر كما ورث عنها الكبرياء والصلف والعناد المتوحش ، والإرادة الصلبة . لكن ما ورث عنهما معاً ، كان أقوى ما ورث وأبعد أثراً فى حياته ، لأنه جمع كل مافى شخصيتيهما من تصارع وتنافر ، فقد كانت شخصيته منذ مرحلة مبكرة صورة لهذا التناقض بين الغريزة والروح ، والمادية والتصوف .

وبهروب الأب أتيح للأم أن تتصرف نهائياً فى تربية أولادها فكانت تمنعهم من الاتصال بأى طفل من أطفال الجيران : لا يخرج للعب معهم ولا يدخلون إلى منزله ، فكل ما هو خارج هذا المنزل بغيض وشرير فى هذا الحى القذر ، ويبدو أن هذا المناخ القاسى قد بكّر فى إيقاظ روح التحدى والتمرد فى نفس الطفل آرثور ، فلم يكد يتم السابعة حتى بدأ فى التحايل على أمه ليقضي أكثر أوقاته فى الشارع مع أبناء الحى . وكان يشعر بحب عميق لهم وشفقة عليهم ، فكتب عنهم فى قصيدته "الشعراء فى السابعة " .

"ياللرحمة هؤلاء الأولاد وحدهم كانوا معارفه ..

"كانوا بجباههم العريضة ، وعيونهم الغائرة فى الوجنات .

وأصابعم الهزيلة التى لطخها الوحل بالصفرة والسواد .

وقد أخفوها تحت ثياب مهترئة من عفن السوق .

كانوا يتحدثون برقة البلهاء ."

وعندما التحق بالمدرسة كان لا يعرف الاستقرار ولا يحب النظام ، كما أعلن ألاّ فائدة من تعلم اليونانية والتاريخ والجغرافيا ، لكنه رغم ذلك ، كان شعلة من الذكاء ، فكان يحفظ دروسه بسرعة عجيبة ، ويجتاز الامتحانات المدرسية بتفوق خارق حتى اضطّرت هذه المدرسة الأولية إلى ترشيحه لدخول معهد شارلفيل قبل زملائه ، كما اضطر هذا المعهد نفسه إلى تخطيته سنتين دراسيتين بعد ثلاثة شهور فقط من دخوله المعهد .

وقد فاجأته أمه ذات يوم وهو يقرأ كتابا يتنافى والكاثوليكية ، فانتزعته من يده غاضبة ، وعاقبته بالحبس فى السقيفة طوال النهار ، وقد أشار إلى هذا فى قصيدته ، " الشعراء فى السابعة" ، وقد ظلت قصة هذا النزاع بين رامبو وأمه تتكرر فى حياته ، وتجعل من أمه العقبة الكؤود التى تقف فى طريقه أنّى سار .

وعندما بلغ الرابعة عشر من عمره كانت شارليڤل يل تتحدث بأسرها عن ذكائه وعن هذا الصبى العجيب الذى اتقن اللغة اللاتينية وبدأ ينظم بها أشعاراً حتى أنه فاز فى مسابقة الشعر اللاتينى لعام ١٨٦٩ بقصيدة تتكوّن من ثمانين بيتا ضمنّها صوراً رائعةً عن حرب الجزائر – لعلها من ذكريات أبيه الذى اشترك فيها – وهتف مدير المعهد وهو يقدم له الجائزة" لقد رفعت رأس شارليڤل عالياً " .

وفى مطلع الـــعام الجديد كان مدرســـوها يتداولون قصـــيدته الأولى بالفرنسية " هدايا رأس السنة للأيتام" ، صوّر فيها رامبو أحزان طفولة متشردة فقدت حنان الأم ، وتحلم بحياة الانطلاق ، ومما جاء فى هذه القصيدة التى بلغت أكثر من مائة بيت ، والتى كتبها رامبو عام ١٨٧٠ أى وهو فى السادسة عشرة من عمره :

" وتوهّما أنهما راقدان فى فردوس وردى .

" والنار تترنم فَرحةً فى موقد متوهج الأضواء .

" وسماء جميلة زرقاء تطل من النافذة .

" والطبيعة تستيقظ ونور الشمس نشوان .

" والأرض السعيدة بعودتها إلى الحياة .

ترتعش ، وهى نصف عارية تحت قبل الشمس .

وقد أشعل فى نفسية رامبو شعلة الفكر تعرُّفُه فى المدرسة على مدرس البلاغة الشاب جورج ايزامبار ، والذى كان يعطيه كتب الشعراء والفلاسفة ليقرأها ويثير خياله بالمناقشات فى الدين والجنس والسياسة .

وفى ربيع هذا العام ، عام ١٨٧٠ ، يعيش رامبو أولى تجاربه الصوفية ، فكتب قصيدة أوفيليا : " أى أوفيليا الشاحبة ! أيتها الجميلة كالثلج .

" لقد طواك الردى ، وأنت طفلة يحملها النهر بأمواجه ..»

واستغرق خلال الشهور القليلة من أواسط عام ١٨٧٠ ، فى تأمل جمال الطبيعة بروح صوفية غريبة . وقد سيطرت هذه التجربة على قصيدتين جديدتين نظمهما قبيل انتهاء السنة الدراسية لذلك العام هما "إحساس" والشمس والجسد "

على أن رامبو كان قد تغير، فأصبح لا يحدث الناس على الإطلاق ، وهجر المدرسة نهائياً وإن كان قد اجتاز الاختبار النهائى بتفوق . كما أنه أحرز الجائزة الأولى فى مسابقة الشعر اللاتينى لهذه السنة بقصيدة " موعظة سانشو بانزا لحماره " وفى حفل توزيع الجوائز كان منقبضاً ، وعندما نودى لتناول الجائزة ، رفض أمام الحفل قائلا : هذه أشياء لا قيمة لها ، لكنه فى الواقع كان قد رفض الجائزة لأن الثورة أصبحت تجرى فى عروقه ، فهو يرفض أية هبة تأتيه من مصدر رسمى ، ودارت الألسن حول تصرف هذا الفتى الشاذ واتهامه بالجنون ، كما أن أمه أنَّبته وأوشكت أن تضربه، لكنه لم يكترث بشئ . وقد أحزنه أن صديقه إيزامبار سافر لقضاء عطلة الصيف ، وبذلك فقد رامبو الإنسان الوحيد الذى يحبه ويأنس إليه .

وأخيراً ضاق رامبو ذرعاً بشارلفيل وحياته فيها مما دفعه إلى الهروب إلى باريس عام ١٨٧١ ، أى بعد سقوط الامبراطور نابليون الثالث عقب هزيمة جيوشه على يد الجيوش البروسية ، وذلك أملا فى أن يصبح محرراً بإحدى الصحف اليومية ، وكى يحقق حلمه فى الترحال على نحو ما تكشف عنه قصيدته التى نظمها فى ذلك اليوم خلال سيرة بعنوان « حلم من أجل الشتاء ... مهداة إليها ... » .

وأحس رامبوا بحماسة شديدة لحكومة الكومون la Commune الاشتراكية التى عاشت حياة قصيرة فى شوارع باريس المهزومة المحاصرة ، وأخذ يكتب شعراً كله ثورة ضد الأوضاع السياسية وتمجيد للصراع الثورى مثل قصيدتى "القلب المسروق "و " مجنون باريس" ، ثم أرغمته أمه على العودة إلى البيت .

وفى هذه الأثناء نظم رامبو إحدى روائعه "الراقد فى الوادى " ، وهى من أشهر شعره ، وفيها يصور الجندى الذى يرمز إلى الإنسان وهو فى حضن الطبيعة .

ويرى صدقى إسماعيل مؤلف كتاب "رامبوا قصة شاعر متشرد" أن رامبو كان يرفض جميع نصائح الناس وأن هذا الرفض ليس مجرد نزوة عابرة يحاول بها فتى مراهق أن يفرض شخصيته ، بل كانت تعبيراً عن ثورة جيل أوروبى بأسره يريد أن يفتح طريقاً جديدة لحياة الإنسان . وهكذا مضى رامبوا يعبِّر عن هذا الرفض فى قصيدته المشهورة ، "الفقراء فى الكنيسة " وكأن عالماً جديداً من اللفظ والموسيقى والإحساس يتفتح أمامه ويوحى له بأسلوب جديد ، وخلال أيام قليلة من أواسط مايو عام ١٨٧١ وضع رامبو قاعدة لنظرية فى الشعر كانت مرحلة جديدة فى تاريخ الأدب الفرنسى عبَّر عنها فيما أطلق عليه " الأشياء" ، وهو الذى يضع يده على الجوهر المقدس فى كل مظهر من مظاهر الوجود ، وينضح من أعماق نفسه موسيقى الشعر ، ولا يتاح له ذلك إلا إذا أصبح بصيراً ، إذا كان وجها لوجه أمام المطلق أمام اللانهاية .

ويقضى رامبو أسبوعاً محموماً فى شارليڤل وهو ينظم شعره الجديد ، فيكتب قصيدتين هما أروع ماكتب ، الأولى بعنوان" مايقال للشاعر عن الأزهار" ، والثانية عنوانها " القارب النشوان " وبهاتين القصيدتين يرقى رامبو – وهو لم يتجاوز السابعة عشرة من عمره – إلى مرتبة أحد عظماء الشعر الفرنسى .

على أن رامبو مالبث أن اكتشف فى نفسه ميولا جنسية تضعه على هامش المجتمع وتجعله ينفر من كل علاقة أسرية ، وتتوق نفسه إلى الهروب مرة أخرى واللجوء إلى الحانات وحياة التشرد ، وكان ذلك فى الوقت الذى عرف فيه الشاعر الفرنسى بول ڤيرلين الذى كان يكبره وقتئذ بثماني سنوات ، وكان رامبو قد أرسل إليه نسخة من "القارب النشوان" وعشق ڤيرلين القصيدة وصاحبها مما دفعه إلى أن يضرب بكل شئ مقدس عرض الحائط ، فهجر عروسه الفتية ليشرد مع رامبو فى صداقة صاخبة ذهبت بهما إلى طرقات المدن ، يتمتمان الأشعار ، ويمثلان ويتسامران معا بعيدين عن قيود الأسرة والمجتمع .

فى ذلك الوقت نظم رامبو قصيدته " الباحثات عن البراغيث " ولعلها أكثر قصائده تعبيراً عن مذهبه الشعرى ، التعبير عن ارتباط الحواس بإيقاع لفظى جديد يموج بالعطور والألوان والأصوات .

ويهتدى الفتى الغض إلى ما يسميه " كيمياء الكلمة " فيرى فى إيقاع الألفاظ ألواناً ، ويبحث عن أساليب شعرية جديدة تضم مختلف أنواع الأحساسيس فيكتب قصيدته "الحروف المتحركة" الألف السوداء ، الهمزة البيضاء ، الياء الحمراء ، الهاء الخضراء ، الواو الزرقاء : وأعلن فى قصيدته قائلاً : تباهيت بابتكار لغة شعرية ستصبح يوما فى متناول جميع الحواس .

وفى ربيع عام ١٨٧٢ تبلغ تصرفات رامبو السيئة حداً يضيق به حتى صديقه الحميم ڤيرلين ، ويشعر رامبو نفسه بأنه فشل فى مهمته نهائياً . لقد جاء الى باريس ليكتسب ثقة أدباء عصره ، فيعترفون بموهبته وعبقريته وها هو ذا بعد مرور ستة أشهر على وجوده فى أرقى أوساط فرنسا الأدبية ، يشعر بالاغتراب والسأم فيغادر العاصمة إلى شارلڤيل فى أوائل أبريل وفى صدره أمنية هى شاغله الشاغل : أن يعًبر عما لا سبيل إلى التعبير عنه .

ومرة أخرى يعود رامبو إلى باريس ليكتب مقطوعاته الشعرية من مجموعة

الإشراقات وفيها يمتلك أسلوبه الشعرى وتنضج تجاربه الفنية بوضع مذهب فى الرمزية الحسية .

وحين عاد رامبو إلى شارلڤيل أصيب بنوبات حادة من الحمى ، وصلت به إلى حد الهذيان وهزل جسمه حتى أصبح لا يكاد يقوى على المشى ، كانت تلك آثار لياليه المستهترة وحياة الصعلكة فى باريس ولندن ، وبرغم ذلك فقد كان لا يزال يتطلع إلى حلمه الذهبى الجميل ، أن يضع قدمه على أرض جديدة من الرؤى والأحلام ، وانتقلت به أمه " إلى ضاحية " روش" قرب شارلڤيل ، حيث كان يعيش أهلها . وفى منزل ريفى قديم ، بدأ رامبو حياة هادئة معتزلة ، كانت أشبه بدور النقاهة فى شبابه المحموم ، وفى أحضان هذا الريف ولدت فى رأس الشاعر الصغير أفكاره الأولى لكتابه الأخير "فصل فى الجحيم " كان يذهب كل يوم إلى آثار الخرائب التى تركتها حرب السبعين بين الألمان والفرنسيين ويجلس أمام جدار متهدم ، ويسطِّر فى انفعال وحرارة خلاصة تجربته العنيفة فى حياته القصيرة .

" وفى سالف الأيام مالم تخنى الذاكرة ، كانت حياتى وليمة تتفتح فيها كل القلوب. وذات مساء ، أجلست الجمال على ركبتى فوجدته مراً فلعنته ، وتسلحت ضد العدالة. ولذتُ بالفرار أيتها الساحرات ، أيها البؤس ، أيها البغض ، أنتم مستودع كنزى. "وتوصلت إلى محو كل أمل إنسانى فى نفسى ، كل بهجة ، أخنقها ، ووثبت وثبة وحش مفترس .ودعوت البلايا كى تكتم أنفاسى بالرمل والدم . كان النحس إلهى .

واستلقيت فى الوحل ، وتجففت بهواء الجريمة ، وكثيراً ما داعبت الجنون .

ولم يجلب لى الربيع سوى ضحكة الأبله الشعناء .

لكن من عهد قريب إذ حين وجدت أنى موشك على لفظ أخر شهقانى ، فكرت فى البحث عن مفتاح وليمتى السابقة علنى استرد شهيتى .

وقد ظل رامبو وڤيرلين يتشاجران حينا ويتصالحان حينا آخر ، كل منهما مصمم على هدم الآخر رغم ما بينهما من عشق عميق بل بسببه ، وفى ليلة من الثمل والعتاب يصوب فيرلين مسدساً إلى صديقه لكن الرصاصة لا تصيب منه مقتلا بل تخدش كفه فُيقبض على ڤيرلين ويُحكم عليه بسنتين فى السجن ، وهكذا كانت نهاية هذه الصداقة الشاذة العجيبة .

ويعود رامبو إلى أمه وبلدته بائسا مستاء ليُتم قصيدته النثرية الطويلة "فصل فى الجحيم" يبحث فيها عن سر ذلك الشيطان اللعين الذى يدفعه إلى أدغال الشعر والإثم والهروب والصخب . وهكذا مضى رامبو يكتب – فى غرفة صغيرة فى أعلى المنزل أغلق بابها جيداً – وفى انفعال وحماسة هو ينتحب أو يخاطب أشباحاً، أو يقرأ صفحات من قصيدته الغامضة الأخيرة :

"لقد نَفَذَت إلى قلبى بركة السماء . آه ! وما كنت لأتوقعها ،

غناء الملائكة العاقل يصاعد من سفينة النجاه : إنه الحب الإلهى .

" لقد حلَّ بى الهدى . العالم طيب وسأبارك الحياة . وسأحب أخوتى . ليست هذه وعود أطفال ، ولا الأمل فى النجاة من الشيخوخة والموت . الله مصدر قوتى . إنى أسبح باسم الرب » .

ولم يُتح لهذه القصيدة الانتشار بعد أن طبعها رامبو فى كتيب ، وأرسل أول نسخة منها من المطبعة إلى فيرلين ، وظلت معظم نسخه مكومة فى زاوية من المطبعة أو فى ركن منزو من منزل رامبو . لكن يبدو أن رامبو لم يثر ولم يغضب ، لقد كانت هذه الصفحات له وحده ، لم يكن هو الذى يكتبها ، بل كأنما كانت تملى عليه إملاء ... إن شيئاً غير الأدب يناديه ، ويلح بالنداء .. إنه الإشراق الإلهى الذى يفتح له ذراعيه فى كل مكان ... فلينطلق إليه ، فالكلام لم يعد مجدياً ، والشعر عجز ،والكلمات لا تجدى نفعاً .

وهكذا تفجرت فى أعماق رامبو عقيدة جديدة ، إن التجربة ، الحياة ، المعاناة ، هى سبيلنا الوحيد لأن نحْيِىَ المستحيل . وازدحمت فى صدره صورة الشارع الصاخبة

وأزقة الأحياء الشاحبة ، والمرافئ العديدة ، وأنفاس المدن الكبيرة فى كل أنحاء العالم.

وبدأ رامبو سلسلة من الرحلات بعيداً عن ذكريات مأساة شبابه البالغ تسعة عشر عاماً. بدأ بألمانيا حيث حاول أن يتعلم الألمانية وأن يعمل تاجراً ، ثم ذهب إلى هولندا حيث تطوع جندياً بسيطاً فى الجيش وأرسل إلى جزر الهند الشرقية التى أصبحت أندونسيا الآن ولم يطق حياة الجندية فهرب وتطوع بحاراً فى سفن شراعية كانت ترسو فى ميناء باتافيا أو جاكارتا اليوم ، وأبحر عليها حتى عاد إلى فرنسا حيث أمضى ليلة رأس عام ١٨٧٧ مع أسرته فى شارلڤيل ، ثم دفعه شيطان الفرار مرة أخرى ، فأخذ يهيم على وجهه فى النمسا وهولندا والسويد وسويسرا تارة عاملاً وتارة عاطلاً ، وتارة راكباً وأخرى سائراً ، ودائماً جائعاً . وفى نوفمبر من عام ١٨٧٨ أبحر إلى جزيرة قبرص حيث عمل ملاحظاً لمقاول بناء ، ومرض بالتيفوئيد فعاد إلى فرنسا ثم أبحر إلى الإسكندرية حيث لم يجد عملاً وإن كان قد وصل إلى الأقصر بدليل أن اسمه منقوش على أحد معابدها ، فأبحر إلى عدن حيث عمل فى متجر فرنسى ومن هناك أرسل إلى مدينة هرر فى أثيوبيا ليفتتح فرعاً لهذا المتجر ، وتعلم العربية والسواحلية وبدأ يعلم نفسه فنون الهندسة من كتب كانت ترسلها له إليه أمه من فرنسا من حين لآخر . وفى عام ١٨٨٢ سمح له أصحاب الشركة التى كان يعمل بها أن يذهب إلى صحراء الأجادين لكتابة تقرير علمى عنها ، فكتبه وأرسله إلى الجمعية الجغرافية الفرنسية ، ولعل هذا التقرير بالإضافة إلى الرسائل التى كان يبعث بها إلى أسرته هو الشئ الوحيد الذى كتبه بعد أن هجر الأدب . ثم اتصل بالامبراطور الأثيوبى منيليك الأكبر ، وأعد القوافل ليمده بالأسلحة ، كما قيل إنه كان يتاجر فى الرقيق مع عرب السواحل والامبراطور الحبشى الذى لم يدفع له ثمنهم ، لكنه مالبث أن أصيب بآلام شديدة فى ساقه اضطرته إلى العودة إلى فرنسا وما أن وصل إلى مرسيليا حتى دخل المستشفى حيث اتضح أنه مصاب بسلٍّ فى العظام ، فاضطر الأطباء الى بتر ساقه ، وكانت أمه وأخته قد أسرعتا بالحضور للوقوف إلى جانبه فى تلك اللحظات العصبية .

ومع ذلك فقد كان ما يزال يحلم بالترحال ، فطلب فى صباح التاسع من نوفمبر عام ١٨٩١ من أخته إيزابيل أن تحضر له ورقاً وقلماً وأملى عليها الرسالة القصيرة التالية الموجهة إلى ربان إحدى البواخر : أخبرنى ، فى أية ساعة يجب أن أكون فى الميناء؟

لكن قارب رامبو الأسيان لا النشوان كان قد اتجه نحو آخر ميناء يرسو عليه فقد استغرق فى غيبوبة لم يفق منها ، إلى أن لفظ أنفاسه فى الساعات الأولى من صباح اليوم التالى العاشر من نوفمبر عام ١٨٩١ عن سبعة وثلاثين عاماً .

ونقل جثمان رامبو إلى شارليفل وشهد المارة فى شارعها الرئيسى ، وبكثير من الدهشة والأسى موكباً صغيراً لجنازة متواضعة لم يكن يمشى فيها إلا امرأتان متشحتان بالسواد : أمه فيتالى كويف وأخته إيزابيل رامبو .



ومجموعة آثار رامبو التى نشرت ستة كتب منها ثلاثة دواوين شعرية هى : أشعار طالب عام ١٨٧٠ ، وأشعار بوهيمى عام ١٨٧٠ أيضاً ، والشاعر فى السابعة عشرة عام ١٨٧١ ، ثم صحارى الحب عام ١٨٧١ أيضاً ، وهى مجموعة مقطوعات نثرية، والإشراقات عام ١٨٧٢ وما يزيد عن نصفها شعر والباقى مقطوعات نثرية وأخيراً فصل فى الجحيم عام ١٨٧٣ وهو مقطوعات نثرية . أما كتاب "الصيد الروحى" الذى أشار اليه رامبو فى إحدى رسائله فما يزال مفقوداً . كما فقد من آثار رامبو عدد من قصائدة أشـــار إليها كل من فيرلين ورامبو نفسه هى : عشاق باريس ، موت باريس ، الساهرون ، يقظى الليل وكرنفال التماثيل .

ومما نشر عن رامبو بالعربية كتاب صدقى اسماعيل : رامبو قصة شاعر متشرد ، ظهر فى سلسلة كتب الهلال فى سبتمبر عام ١٩٦٩ ، كما ترجم له رمسيس يونان كتاب "فصل فى الجحيم" وقدم له الدكتور مجدى وهبه ، ونشرت الترجمة بدار التنوير للطباعة والنشر ببيروت . وقد كان هذان الكتابان من بين مصادر هذه الدراسة لا سيما فيما تضمنته من أشعار مترجمة لرامبو .

سنكلير لويس
أول أديب أمريكي يحصل على جائزة نوبل

ولد هارى سنكلير لويس في السابع من فبراير عام ١٨٨٥ بمدينة سوك سنتر بولاية منيسوتا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وكان ثالث ابن بعد أخويه كلود وفريد Fred ، ولقد ماتت أمه وهو ما يزال فى السادسة من عمره ، وفى العام التالى كان أبوه قد تزوج للمرة الثانية . وفى صباه التحق بمدارس التعليم العام فى سوك سنتر، وبدأ يقرأ كثيراً من القصص والروايات لأدباء مثل والترسكوت وديكنز . وسرعان ما اشتهر بين زملائه الأطفال فى بلده بتأليف القصص الخيالية الطويلة ، لكن أهله لم يقدروا هذا التبرعم لمواهبه بل تجاهلوه مما دفعه إلى الهرب وهو فى الثالثة عشر من عمره لكى ينضم إلى قائمة المشتركين فى الحرب الأسبانية الأمريكية ، وتسبب ذلك فى ثورة أبيه عليه فتتبعه حتى قبض عليه فى إحدى محطات السكة الحديدية فى مدينة مجاورة ، بينما ذكر أحد الذين عرفوا الصبى الصغير لويس قائلاً إنه "فلتة من فلتات الطبيعة كله عيون ، وكله نشاط وحيوية ، يمتاز بقدرة خارقة على ملاحظة أدق التفصيلات لكل ما يشهده فى حجرة من الحجرات بمجرد سيره فيها»٠ (شلدون نورمان جربستين ، سنكلير لويس ، ترجمة عبد الفتاح المنياوى ، مكتبة القاهرة الحديثة د . ت ، ص ٢١) .

وفى عمر السادسة عشر بدأ يتصل بالصحافة لينشر فيها أخباراً اجتماعية صغيرة . كما عمل فى صف الحروف بمطابع بعض الصحف بمدينة سوك سنتر .

وفى عام ١٩٠٢ ، أى هو فى السابعة عشر، أمضى ستة أشهر فى أكاديمية أو برلين بمدينة أو برلين بولاية أوهايو استعداداً للالتحاق بجامعة ييل . وفى العام التالى التحق بالجامعة واشترك فى تحرير مجلتها وبدأ يكتب شعراً يقلد فيه شعر تينيسون .

ولعل المقالات التى نشرها سنكلر لويس فى المجلة الأدبية لجامعة ييل تعطينا صورة واضحة عن اتجاهات هذا الكاتب فيما بعد ، فهى مقالات تكشف لنا عن عين

لويس الفاحصة فى التفاصيل الواقعية وإدراكه العميق للظلم ، وفى مراحل أكثر تقدماً فى حياته - أى عام ١٩٠٨ - كتب مقالات عن بعض الشئون المحلية والقومية كانت تتميز بالوقار والاعتدال والحماسة والأمانة كما أنها مليئة بالوعظ والإرشاد .

وكان سنكلير لويس قد رحل في صيف عامي ١٩٠٤ ، ١٩٠٦ ، إلى إنجلترا فى سفن شحن المواشى ، كما رحل إلى بنما فى عام ١٩٠٧ عاملاً فى إحدى السفن ، ثم عاد إلى جامعة ييل ليحصل على درجته العلمية فى يونيو من عام ١٩٠٨ . وبعد تخرجه عمل محرراً فى الصحافة ومراسلاً لعدة صحف ، كما كان يكتب ويبيع قلمه لمن يدفع الثمن مثل الكاتب الأمريكى جاك لندن ، كما شغل عدة وظائف كلها تتصل بالنشر فى مدينة نيويورك مثل مراجعة الأصول والتحرير والإعلان والإدارة الفحص والنقد .

وقبل عام ١٩١١ كان قد نشر ستاً وستين قصيدة ومقالا وقصة . وفى عام١٩١٢ نشر أولى رواياته "هايك والطائرة HIKE and the Aeroplane"باسم مستعار وهو توم جراهام ، وفى ابريل عام ١٩١٤ تزوج جريس ليفنجستون ، كما نشر روايته " رجلنا مستر رنّ Our Mr Wrenn" وفى العام التالى نشر رواية طريق الصقر The Trail of the Hawkواستقال من عمله الوظيفى لكى يتخصص للكتابة . وفى عام ١٩١٥ قام برحلات مع زوجته أقام خلالها فترات قصيرة بمدن عديدة كان يبيع أثناءها قصصه وحلقاتها المسلسلة للمجلات ، وفى صيف عام ١٩١٦ رحل بالسيارة عبر البلاد من سوك سنتر إلى سياتل . وفى عام ١٩١٧ نشر روايتيه المهمة The Job والأبرياء Innocents ، كما ولد ابنه ويلز .

وفى عام ١٩١٩ نشر روايته الهواء الحر Free Air كما مثلت مسرحيته "هوبوهيميا Hobohemia " فى قرية جرينتش .

وفى عام ١٩٢٠ نشر أهم رواياته" الشارع الرئيسى The Main Street" وفى عام ١٩٢١ بدأ فى إلقاء محاضراته ، ثم توقف ثم عاد إليها ليجتذب عدداً أكبر من المستمعين مما أكسبه شهرة واسعة .

وفى عام ١٩٢٢ نشر روايته الشهيرة "بابيت Babbit " .

وفى عـــــام ١٩٢٣ ســــــافـر إلى فـرنـــــسا ليـــــجمـع مـادة روايتـه "أروسميث" .Arrow Smith

حيث ألفها بعد ذلك ثم روجعت فى لندن عامى ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ ، ثم نشرها عام ١٩٢٥ .

وفى العام التالى – أى عام ١٩٢٦ نشر روايته Man Trap ، كما أمضي ربيع هذا العام فى مدينة كانساس يقوم بأبحاث خاصة بروايته التالية " إلمر جانترى Elmer Gantry كما رفض فى العام نفسه قبول جائزة بوليتزر عن روايته " أور سميت" " كذلك مات أبوه فى نفس العام .

وفى عام ١٩٢٧ نشر روايته إلمر جانترى .

كما نشر فى العام التالى ١٩٢٨ روايته "الرجل الذى عرف جوليدج The Man who Knew Goolidge" وفى ابريل من هذا العام طلق جريس بعد زواج دام أربعة عشر عاماً . وفى الشهر التالى – أى شهر مايو – تزوج دوروثى طومسون واشترى مزرعة.

– فى عام ١٩٢٩ نشر روايته "دودز ورث Dods worth " وبدأ فى القيام بأبحاث جديدة بقصد تأليف رواية عن العمل والعمال ، غير أن هذه المحاولة لم تتم . وفى نفس هذا العام ولد ابنه الثانى ميشيل من زوجته الثانية وفى ديسمير من العام نفسه منح جائزة نوبل فى الأدب وهو فى الرابعة والأربعين من عمره .

– وفى عام ١٩٣٣ نشر روايته "آن فيكرز Ann Vickers" كما نشر فى العام التالى روايته عمل فنى Work of Artوساعد فى إخراج مسرحية مأخوذة عن روايته دودز ورث ، كما كتب مسرحية Jayhawker بالتعاون مع لويد لويس وأخرجها فى مدينة نيويورك .

فى عام ١٩٣٥ نشر مجموعة مختارة من قصصه وروايته "هذا لا يمكن أن يحدث هنا It Can't Happen Here " كما اختير فى العام نفسه عضوا بالمعـــهد الـقومى للفـــنون والآداب . وفى العــام التالى مثــلت مســرحيته التى أخرجها عن

روايته " هذا لا يمكن أن يحدث هنا فى خمس عشرة مدينة" مما عاد عليه بالشهرة كممثل وكاتب مسرحي ومخرج ومنتج للمسرح .

وفى عام ١٩٣٨ نشر رواية " الأدباء المبذرون The Prodigal Parents" كما اشترك فى كتابة عرض الكتب أسبوعياً فى مجلة نيوزويك، وكتب مسرحية " أنجيلا عمرها اثنتان وعشرون Angela Is Twenty Two " ، وبعد ذلك قام بدور البطولة فى رحلة مسرحية .

فى عام ١٩٤٠ نشر روايته "Bethel Merriday"

وفى عام ١٩٤٢ طلق دوروثى طومسون بعد زواج دام أربعة عشر عاماً أيضاً. وعمل محاضراً للغة الإنجليزية بجامعة مينيسوتا .

وفى عام ١٩٤٣ نشر رواية " جدعون بلانش Gideon Planish"

وفى عام ١٩٤٤ لقى ابنه الملازم ويلز لويس حتفه على يد أحد القناصة فى ألاسكا أثناء الحرب العالمية الثانية .

فى عام ١٩٤٥ نشر روايته "Cass Timberlane "

وفى عام ١٩٤٧ نشر روايته "الباحث عن الله The God Seeker"

وفى سبتمبر من العام نفسه أخذت صحته تتدهور . وفى العاشر من يناير عام ١٩٥١ توفى سنكلر لويس فى روما عن ستة وستين عاماً ، وذلك بسبب إصابته بمرض القلب ، ونقل رماد رفاته إلى سوك سنتر ليدفن فيها ، كما نشرت بعد ذلك آخر رواياته "عالم فسيح الأرجاء World so wide" وبذلك يكون سنكلير لويس قد كتب ٢١ رواية وثلاث مسرحيات ومجموعة قصصية ، كما ساهم فى المسرح تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً .

★★★★

ولقد كان سنكلر لويس شخصية غريبة متناقضة ، فقد قيل عنه إنه كان ينتقل من البهجة العميقة إلى لهجة فيها صرامة وجد ، ولم تزده الأيام اتزاناً بل لعل فوزه بجائزة نوبل كان من العوامل التى زادته تعقيداً لأن نجاحه ككاتب كان وقوداً غذى زهوه وكبرياءه . كأن ينتظر من الناس أن تتحمل شذوذ تصرفاته باعتباره رجلاً نال شهرة

عالمية . وهكذا أصبح أكثر ميلا للمشاكسة والعنف ، وكذلك أكـثر تعرضاً للكآبة والحزن ، ومع ذلك فقد كان شديد الحدب على صغار الكتاب ومشجعا لهم ، وكان سنكلير لويس يحيط نفسه بمختلف أنماط الناس ، كما كان دائم الرحيل والأسفار ، أما إدمانه الكحول فكان مشكلة بالنسبة له يتزايد أثرها عليه يوماً بعد يوم ، مما أتلف صحته ، وحطم حيويته بالرغم مما كان لها من أثر ظاهرى مؤقت ينعشه وهو يقوم بتأليف رواية من رواياته ، لهذا فإن مؤرخيه لايستغربون ألا يكون لويس سنكلير زوجاً أو أباً نموذجياً ، ويعزو البعض جانباً كبيراً من سلوكه الخاص إلى حزنه الدفين وحساسيته فيما يختص بمظهره العام ، ذلك أن وجهه أخذ يتزايد على مر الأيام قبحا ودمامة بعدما أصيب بسرطان الجلد ، وزاد الأمر سوءاً علاجه بالراديوم وإبر الكهرباء.

لكن سنكلير لويس كان لإنتاجه مظهر أخر هو فكاهته ، وقد أشار إلى ذلك التقرير الرسمى عند منحه جائزة نوبل الذى وصفه بالقدرة على استخدام الفكاهة والمرح فى خلق شخصيات فريدة لم يسبقه اليها أحد ، وفضلا عن ذلك فإنه درس تفصيلات الحياة الأمريكية وما يدور فيها من شائعات ، وبيوتها ، وأجهزتها المختلفة وسمات طبقاتها المميزة فى عمق ودقة لم يسبق اليها كاتب أمريكى آخر .

كذلك استطاع سنكلير لويس أن يؤثر تأثيراً كبيراً فى القصة الأمريكية الحديثة كناقد واقعى ، وعلى الرغم من أنه لم يكوّن مدرسة أدبية كما فعل همنجواى وفوكنر ، إلا أنه من الممكن اعتباره مسئولا إلى حد ما عن استمرار نمط معين من القصة والرواية الأمريكية وصفت بامتيازها بالتبجح والجرأة ، كما أنه مسئول من ناحية أخرى عما امتاز به الكتاب الأمريكيون من بعده من دقة وإمعان النظر وفحص عميق للأخلاق القومية والمثل العليا والمؤسسات الأمريكية .

ولم تبدأ شهرة سنكلير لويس إلا بعد أن نشر روايته السادسة" الشارع الرئيسى Main Street "عام ١٩٢٠ وكان قد نشر خمس روايات سابقة من عام ١٩١٤ إلى ١٩١٩ وهى روايات" عزيزنا مستر رن" وطريق الصقر ، والأبرياء ، والمهمة أو الوظيفة "والهواء الحر" . وأهمية هذه الروايات ترجع إلى أننا نستطيع أن نستشف فيها الكثير

من الأنماط الأدبية الرئيسية التى استخدمها سنكلير لويس فى إنتاجه فى مراحل حياته الفنية بعد ذلك ، كما نلمس فى تلك الروايات بعض السمات الأساسية لبعض التيارات الهامة للقصة الخيالية الشعبية فى الحقبة التى سبقت الحرب العالمية الأولى .

وحين أخذ يكتب روايته " الشارع الرئيسى" فإنه لم يتوقف عن الكتابة الا بعد أن كان قد دون ثلاثين ألف كلمة فيها ثم عكف عاماً كاملاً خصصه لإنهائها . وقد أعلن سنكلير لويس هدفه من تأليف هذه الرواية فى المقدمة التى كتبها لها :

"هذه هى أمريكا ، بلد يسكنه بضعة آلاف فى منطقة تزرع القمح والذرة وتشتهر بمعامل الألبان والغابات الصغيرة والأدغال . هذا البلد يسمى فى قصتنا هذه "جوفر بريرى" بولاية مينيسوتا ، لكن الشارع الرئيسى استمرار للشارع الرئيسى فى كل مكان . والقصة كان يمكن أن تكون هى القصة نفسها فى أوهايو أو مونتانا ، فى كانساس أو كانتاكى أو ايلينوى ، وما كان لها أن تختلف اختلافاً كبيراً لو أن قصتها كانت عن ولاية نيويورك أو فوق مرتفعات ولاية كارولينا ، إن الشارع الرئيسى هو قمة المدينة وذروتها" .

وقبل أن ينتهى صيف عام ١٩٢٠ ، وبعد انتهاء لويس سنكلير من تأليف روايته "الشارع الرئيسى" كان قد انتهى من تخطيط روايته التالية وعنوانها اسم الشخصية الرئيسية فيها وهو " بابيت Babbit " ويمثل رجل الأعمال المرهق الذى يدخن فى عربات البولمان فى قطارات السكك الحديدية ، هذا الرجل هو الذى يحكم أمريكا . كان سنكلير لويس قد أدرك بعد نشره" الشارع الرئيسى " أنه أصبح روائيا يحتل مكانة عالمية ولهذا فإن طموحه كان بعيداً وهو يكتب روايته التالية "بابيت Babbit "يدلنا على ذلك خطابه الذى كتبه إلى أحد أصدقائه فى الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٢٠.

" أريد أن تكون هذه الرواية الأمريكية العظمى وذلك فيما يختص ببلورتها لشخصية الرجل العادى الأمريكى القادر ، وجعل هذه الشخصية لم يصورها أحد من قبل ، على ما أعتقد " .

إن بابيت يمثل الأمريكيين فى سن السادسة والأربعين ، ثرى لكنه قلق ، يريد فى شغف شديد أن يمتلك شيئاً أكثر من السيارات والبيت قبل أن يفوت الأوان ، ومع ذلك فهو قانع بحياته وعمله فى مدينة كينيت أحسن مدينة صغيرة فى العالم ، تشتهر بالهدوء والدعة والمناظر الخلابة ، لكنه يتوق مرة واحدة إلى الحب الرومانسى ، ويريد أن يشعر بالرضا حين يترك أثراً فى مدينته الصغيرة ، وحين ينقطع فترة عن محاربة منافسية وأعدائه . يقول سنكلير لويس" أريدان أجعل بابيت ضخماً فى حقيقته وفى علاقته بكل واحد فينا ، إنه ليس شاذاً على الإطلاق لكنه عاطفى فاضل ، يؤدى دوراً تمثيلياً واضحاً ، وهكذا تعتبر رواية بابيت امتداداً وتوسعاً من ناحية الموضوع لرواية "الشارع الرئيسى" وهى تبدأ بوصف المدينة الحديثة باعتبارها مدينة العمالقة ، غير أن بقية أجزاء الرواية تعتبر تعليقاً ساخراً شديد السخرية على هذا التصور لأنها توضح كيف أن بابيت وكثيرين ممن هم على شاكلته من الذين يعيشون فى تلك المدينة إن هم الا أقزام وليسوا عمالقة.

ونحن نستطيع أن نميز مستويين فى رواية بابيت ، فهى من ناحية قصة تمثل كفاح إنسان ضد القوى التى تحيط به ، وعلى هذا المستوى يمكن أن نقرأ بابيت كقصة رجل اقترب من خريف العمر ويبذل محاولة أخيرة . إنه لم يعد قانعاً على الإطلاق بروتين حياته اليومى ، ولا بعمله وأصدقائه وأسرته وبيته ، لهذا فهو يحاول أن يبحث دائماً عن علاقة محرمة تحفظ عليه شعوره بحياة الخطر والمغامرة التى كان يتسم بها شبابه وهو الشعور الذى يؤكد له أنه لا يزال جذاباً من الناحية الجنسية ، أما المستوى الثانى فهو أن بابيت ليس شخصية واقعية بل نمطاً ورمزاً ومحاكاة تهكمية ، فسنكلير لويس يستخدم بطل روايته وسيلة للسخرية كما استخدمه فى تصوير أسلوب كامل من أساليب الحياة فى مدينة أمريكية تمثل الحياة الأمريكية كلها أو توضح ظروف الحياة فى أحد المجتمعات الصناعية التجارية وهو مجتمع تسوده الدوافع المادية والضغوط .

وفى الخامس من نوفمبر عام ١٩٣٠ تلقى سنكلير لويس نبأ منحه جائزة نوبل فى الآداب ، فكان بذلك أول أديب أمريكى يحصل على هذه الجائزة ، وكان معنى هذا أن

سنكلير لويس من وجهة نظر أوربا وتقديرها على الأقل أبرز كاتب أمريكي في ذلك الوقت ، كما كان دليلا على أن أوروبا قد اعترفت رسميا بوجود الثقافة الأمريكية .

وكان سنكلير لويس يعتبر أن جائزة نوبل هي آخر ما تصبو إليه طموحاته ، منذ عام ١٩٢١ وهو يقترح على ناشرى كتبه أن يرسلوا نسخا منها لذوى النفوذ الأدبى فى السويد لعله يرشح للحصول على الجائزة . ونلاحظ أنه فى الوقت الذى رفض فيه جائزة بولتزر لاستيائه من شروطها وعدم اعترافه بقيودها ، نراه فخوراً بقبول جائزة نوبل التى اعتبرها تقديرا على جودة إنتاجه وتفوق إبداعه .

ويرى شلدون نورمان جربستين فى كتابه « سنكلير لويس » أنه بعد حصول لويس على جائزة نوبل عام ١٩٣٠ فإنه لم يؤلف شيئا على الاطلاق يعطيه امتيازا يستحق أن يتقدم به أمام تلك الأكاديمية السويدية . وقد تضافرت عدة أسباب لإبعاد سنكلير لويس عن طريق الإنتاج الجيد الجاد منها نشاطه كرجل شهير وخطيب مفوه ، كذلك مما أصابه من ألم بسبب طلاقه من زوجته الأولى ، ثم قصة غرامه وزواجه الثانى من دوروثى تومبسون ، وتأثيثه بيتا جديدا فى فرمونت ، بل إن حصوله على جائزة نوبل ساهم فى ذلك إذ أصبح أكثر شعورا بذاته ، حساسا وأكثر أنانية مما كان ، كما أن مهمة الإعلان عن كتبه ورفع مستواها قد شغله وجرفه عن كل شيء آخر .

ولقد كان تصميم سنكلير لويس أن يكون أول كتبه فى مرحلته الجديدة - مرحلة مابعد نوبل - رواية تعالج شئون العمل والعمال ، لكنه بدلا من ذلك ألف رواية « آن فيكرز » ونشرها عام ١٩٣٣ ، وهى مزيج من عناصر الروايات الواقعيه ومافيها من تهكم ، والرومانسية التى تقتفى إثر حياة امرأة من سيدات العصر الحديث وتتبع حياتها الخاصة وحياتها المهنيه .

وقد ظهرت آثار التراجع بدرجة أوضح فى روايته التاليه عمل فنى « Work of Art » وهى تعالج موضوع الفنادق وإدارتها أو الاشراف عليها ، ومجموعة قصصه القصيرة « مختارات من القصة القصيرة "، وتمثيلية عنوانها "جى هوكر Jayhawker" عام ١٩٣٥ وهى مليودراما عن الحرب الأهليه ، ثم « الآباء المبذرون

" The Pradigal Parents"عام ١٩٣٨ وبطلها تاجر سيارات ، شخصيته تشبه شخصية بابيت ، وكذلك رواية " بيثيل ميريداى . Bethel Merriday"
عام ١٩٤٠ . وكل هذه الروايات تعرض وتؤكد بصفة أساسيه نمط الحياة الأمريكيه .

وقد استطاع سنكلير لويس فى روايته « هذا لا يمكن أن يحدث هنا " والتى نشرها عام ١٩٣٠ أن يواجه مشكلات زمنه مواجهة مستقيمة صريحة ، كانت ملائمة لعصرها إلى أبعد الحدود ، شديدة الوقع والتأثير ، أما اليوم فإننا إذا قرأنا هذه الرواية بعد أكثر من نصف قرن على نشرها نجدها فقيرة فى أسلوبها وتركيباتها . على أننا نستطيع أن نلمس اتجاها لاستعادة ما تميز به إبداعه السابق فى روايتين ألفهما فى أعوامه الأخيرة هما "King Blood Royals وCass Timberlane" توضحان أن سنكلير لويس كان لايزال يعرف طريقه إلى قلوب قرائه ، فقد بلغ مجموع ما بيع منهما مليونى ونصف مليون نسخه كانت تجمع ملازمها ويباع الكثير منها دون تجليد . ورغم أن أرقام المبيعات ليست دليلا على قيمة الكتاب ، إلا أنه يعتبر دليلا على ما يحتويه الكتاب من موضوع يهم جمهور القراء . وقد كان ذلك الموضوع أو الجوهر الذى منحه سنكلير لويس لقرائه فى روايته « كاس تمبرلين » هو تصوير أمين للزواج فى أمريكا ، بينما فى رواية كنج بلود رويال » تصوير تعصب عنصرى يؤدى إلى الأذى والضرر . وعلى الرغم من ان هاتين الروايتين لاتصوران سنكلير لويس فى أفضل حالاته ومستواه ، إلا أنهما تكشفان لنا سنكلير لويس فى صورة طيبه ، وإن كانا من ناحية النوع والكيف أدنى مستوى من ذلك الإنتاج العظيم الذى أبدعه سنكلير لويس فى عصره الذهبى .

إن شهرة سنكلير لويس فى أمريكا ترجع إلى أنه استطاع – فى خير إنتاجه – أن يكون لها الكاتب العاطفي الشجاع . ولايزال تصويره لشخصية بابيت ثابتا فى ضميرها القومى . وإذا كان أعداء سنكلير لويس يسلبونه كل فضل ، فلا أقل من أن يعترفوا – على الأقل – بأهميته التاريخية ، وهى الأهمية التى تقف جائزة نوبل شاهدا عليها كأول أديب أمريكى يحصل عليها ★.

★ اعتمدنا فى هذه الدراسه على كتاب : شلدون نورمان جربستين ، سنكلير لويس ، ترجمة عبد الفتاح المنياوى ، مكتبة القاهره الحديثه ، د.ت .

شلى
شاعر الحرية والفردية

الشاعر بِرْسِى بيش شلِى Percy Bysshe Shelley ثمرة من ثمرات عصره ، عصر الرومانسية والفردية ، وهو من الجيل الذى أنجب بَيْرون وكيتس ، وهو الجيل الذى جاء بعد جيل الشعراء وِرْدْزْوِرْثْ Wardsworth وكولريدج Coleridge وبليك Blake . ومن المفارقات الساخرة أن هذا الجيل السابق عاش بعد ثالوث الجيل اللاحق : بَيْرون وكيتس وشلى .

وقد وُلد شلى في الرابع من أغسطس عام ١٧٩٢ بالقرب من هورشام فى مقاطعة سَسِيْكسْ Sussex بانجلترا . وكان أبوه من أصحاب الضياع ، وعضوا فى مجلس العموم عن حزب الأحرار ، وحصل على لقب بارون عندما كان بِرْسِى فى الرابعة عشرة من عمره . وكان برسى أكبر أبناء أمه – الزوجة الثانية لوالده – ورث عنها ملامحها الجميلة من عينين جذابتين ، وخصلات شعر ذهبى ، وحساسية رقيقة .

وقد تلقى شلى تعليمه فى كلية إيتِنْ الارستقراطية ، حيث ظهر فيها مزاجه الثورى ، بما أبداه من استنكار لروح الاستبداد التى تقوم عليها التربية فى تلك الكلية ، وتوقيع العقاب بالقسوة والإهانة ، مما حدا بزملائه إلى أن يعتبروه شخصا شاذا . وعندما كثر تحرشهم به بدأ يثور عليهم لدرجة أنهم أصبحوا يخشون احتمال فتكه بهم بأى سلاح يقع تحت يده . كما كان برسى لا يشترك فى أى لون من ألوان الألعاب الرياضية ، بالرغم من أنها كانت تُعتبر أهم من الفصول الدراسية بكثير ، بل كان منطويا على نفسه ، منصرفا إلى الدراسة والقراءة ، ولم يكن له من الأصدقاء إلا القليلون يتناقشون فى شئون الأدب والسياسة .

وكان شلى أثناء مراهقته ، وخلال عمره القصير ، ضحية لأوهام اضطهاد الناس له وظلمهم ، كما كان يضخّم كلّ أمر عادى فيحوّله فى نظره إلى تجربة عظمى ، وكانت هذه هى الضريبة التى يدفع ثمنها كشاعر مرهف حساس . وعلى سبيل المثال فقد كان يعتبر قوانين المدرسة موجهة لإلحاق الظلم والأذى به ، وهو لم يكن يبغض أساتذته أو زملاءه الذين كانوا يثيرونه ،إلا أنه كان يُعدُّهم حقودين حسودين ، مما يثير الأسى فى نفسه . وقد أدى به كل ذلك إلى أن يعيش فى دنيا من الخيال مزدحمة بالساحرات والأشباح مما كان مبعث رعب له فى طفولته الحساسة المرهفة . لكن شقيقاته كن يرين فيه الإنسان الكامل ، أما أحبهن إلى قلبه فكانت شقيقته الكبرى اليزابيث وابنة عمه الحسناء هاريت جروف .

وقد قرأ شلى فى فترة مبكرة من حياته جوته واسخيلوس وشكسبير وملتون وورد زورث ، إلا أنه كان أكثر إعجابا بكاتب أمريكى يدعى تشارلز بروكدن براون ، تدور قصصه حول الأوهام وعالم الموتى ومناخ الرعب ، وتحظى بنجاح جماهيرى فى ذلك الوقت ، ويُرَجَّح أن قصصه تركت أثرا فى الكاتب الأمريكى إدجار إلِنْ بوا الذى اشتهر بمثل هذا النوع من القصص . كما أنها تركت بلا شك أثرها فى الزوجة الثانية لشلى مارى شلى التى أبدعت شخصية فرانكشتايْن المخيفة .

ولقد تطورت علاقة الصبى شلى بابنة عمه الجميلة هاريت جروف إلى حب ، وكانت فى مثل سنة ، باح لها بآرائه المتطرفة ، كما باح لها بمطامحه الشعرية ، وقد وجدته هاريت شخصاً طريفا غريب الأطوار ، إلا أنها - فيما يبدو - لم تبادله الحب . فبعد أن ألهبت مشاعره بوسائلها الأنثوية حتى أصبح شديد التعلق بها ، بل نجحت فى أن تنتزع طلبا بالزواج منها ، فإنها سارعت إلى والديها تحدثهما عن معتقداته المراهقة الإجتماعية والدينية والسياسية ، مما كانت نتيجته أن يفسخ أبواها الخطبة

فسخاً نهائياً . ويعلل برتون راسكو Burton Rascoe في الفصل الذي عقده على شلي في كتابه « عمالقة الأدب » ذلك الموقف بقوله إن هاريت كانت تريد بذلك أن تفخر على زميلاتها في المدرسة ممن لم يُخطبن بعد إلا أنها ما لبثت أن ندمت على فعلتها ، وقد مرت على شلي عقب ذلك فترة من الشعور بالأسى وانكسار القلب ، دفعته إلى إبداع بعض قصائده المبكرة التي عبر فيها عن مشاعره الحزينة كما كشفت عن موهبته المتدفقة .

وقد ألحق تموثي شلي إبنه بجامعه أكسفورد في أكتوبر من عام ١٨١٠ ، حيث تعرف على طالب شاب يدعى توماس جيفرسون هوج Hogg ، كان مليئا بالحماس يحاول غزو أسرار العالم عن طريق الفلسفة وعلم الحياة وعلم الكيمياء ، كما كان ثوريا في أفكاره على تقاليد الطبقة الوسطى المحافظة ، مما جعل شلي يُفْتَتَنُ به ، فما لبثت عرى الصداقة أن توطدت بين الشابين ، حتى كادا ألاّ يفترقا ، وكان من عادتهما أن يخرجا في الصباح في جولة على الأقدام يمرح فيها شلي كأنه طفل وهو يتسلق المرتفعات ويشب فوق الحُفَر . وقام الصديقان بتصرفات جريئة من بينها إصدار شلي كتيباً فيه خروج على نظام الجامعه والتقاليد ، وحامت الشبهات حول شلَي وهوج ، وانتهى التحقيق معهما بطردهما من الجامعة ، وعزا تيموثي شلي تلك الفضيحة التي لحقت بإبنه إلى صلته بهوج مما أدى إلى انفصالهما .

وسكن برسي بعد انفصاله عن هوج في لندن حيث أقام مع شقيقاته وحيث قامت علاقة مع إحدى صديقاتهن تدعى هاريت وستبرول ، إبنة صاحب حان اعتزل عمله ، لها أخت في الثلاثين من عمرها تقوم على رعايتها بينما هاريت كانت في السادسة عشرة ، وقد أغرمت هذه الأخت الكبرى بآراء شلي المتطرفة . وبعد مجموعة من الأحداث تم زواج برسي شلي من هاريت وستبروك عقب مغامرة هروب عاطفية ، وانصرف العروسان بعد فرارهما واتمام زواجهما إلى حياة رتيبة بدأ فيها شلي يلقن

زوجته الصغيرة أفكاره المتطرفة التى لم تلق تجاوبا منها ، كما اكتشفت أنها تزوجت شخصا سريع الانفعال سريع الغضب ، غير أنها ما لبثت أن حملت منه بعد فترة قصيرة من زواجهما .

وما لبثت المنازعات الزوجية أن أدت إلى استدعاء أصدقاء للتدخل ، كان من بينهم إليزا أخت هاريت الكبرى ، وصديقه هوج الذى وجدت فيه هاريت رجلا تستطيع أن تأتمنه على ما فجعت فيه ، وأدى ذلك إلى ألفة بينهما ، تسببت فيما بعد إلى قطيعة شبه نهائية بين القلوب الثلاثة . فازدادت المنازعات والمهاترات العنيفة تنشب بين الزوجين ، وكان من بين أسبابها أن هاريت أخذت تنفق من الأموال أكثر من إيراد شلى ، كما كانت تسخر منه لكونه غير قادر على كسب مزيد من المال ، وأخيرا ألقت بنفسها بين يدىْ ضابط من ضباط الجيش علها تثير شلى أو تستثير كبرياءه .

فى تلك الفترة كان شلى قد وجد صديقا له فى شخص وليم جودوين godwin ، كان بدوره صاحب مبادئ متطرفه ثورية وفيلسوف وتلميذ من تلامذة الفيلسوفيْن كانط وهيجل ، يتطلع إلى أن يكون رائدا لشباب متحمس ويوحى إليهم . وكان لجودوين ثلاث بنات من زوجتين ، صغراهن معبودته وأقربهن إلى نفسه إسمها مارى ، تولى هو تعليمها وتلقينها مبادئه . وقد استرعت مارى انتباه شلى كما استرعى شلى انتباهها ، وكان ذلك إيذانا بتحطيم حياة شلى الأسرية تماما . وحين وجد شلى فى مارى تجاوبا فكريا وعاطفيا اقترح عليها أن يفرا معاً ألى أوربا ، أى قصة فرار أخرى كتلك التى سبق أن حدثت مع هاريت وستبروك لكن بموافقة الأب جودوين هذه المرة تطبيقا لآرائه . فانطلق شلى ومارى ، ومعهما كليرمونت – إحدى صديقات لورد بايرون الكثيرات – إلى أوربا حيث استقر بهم المقام فى سويسرا .

ومن العجب أن يكتب شلى إلى زوجته هاريت يدعوها للمجئ والعيش معه ومع مارى . وكان من الطبيعى ألا يتلقى شلى استجابه من زوجته ، فشرع يستخدم

العيون لتأتيه بأخبارها وأخبار طفله منها ، وقد أفزعه ما سمعه ، فقد حاولت الانتحار ، كما أن إيجار المسكن الذى تأوى إليه قد استحق دون دفع منذ مدة طويلة ، وأن أحد الضباط الذى يدعى ميجر ريَان يزور مسز شلى ، فيعود شلى من مهجره فى سويسرا بصحبة مارى جودوين ليبحث عن إبنه وزوجته ، ولا تمضى أيام حتى يعلم أنها أغرقت نفسها فى نهر التيمس بعد أن حملت من الميجر ريان .

وتزوج شلى بعد وفاة هاريت من مارى جودوين ، وحاول ضم ابنه وابنته من هاريت - اللذين كانا فى حضانه أسرة هاريت - فحكمت المحاكم بعدم أهليته لتربية الطفلين ، وإن سُمح له بأن يراهما بشروط .

وعاد شلى إلى صداقته مع جودوين ، وقام بنشاط إجتماعى شعاره تحسين أحوال العمال ، وأصبح فى استطاعة شلى ومارى جودوين أو مارى شلى الآن القيام بتربية إبن وابنة شلى من هاريت وإبنة بايرون من كليرمونت ، ثم غادر شلى وزوجته الجديدة وطفلاه انجلترا - وكان قد أصيب بالدرن - فذهبوا إلى ميلانو ومنها إلى بيزا فإلى روما والبندقية ثم إلى بومبى ، ومات إبنه وليم ، كما ماتت إبنة كليرمونت ، وفرغ من نظم مسرحيته سنشى Cenci ، وحملت مارى طفلا جديدا ، وبدا أنه فى طريقه إلى حياة أدبية خصبة ، عندما أبحر فى يخت صغير فى خليج سبيزيا ، حيث واجه عاصفة عاتية أغرقت اليخت على بعد عشرة أميال من الشاطئ ، وبعد خمسة أيام أو ستة قذف البحر جثة شلى على الشاطئ ، ورغم أن الوجه واليدين وأجزاء الجسم التى لا تحميها الملابس كان السمك قد أكلها ، إلا أن مجلد مسرحيات سوفوكليس . كانت فى جيب ، وديوان كيتس الذى كان فى جيب أخر ، لم يدع مجالا فى أن الجثة المشوهة هى جثه شلى . وأقبل أصدقاء شلى : بايرون وتريلونى وهنْت الذين استدعتهم مارى شلى ، ليستأذنوا السلطات الإيطالية فى إقامة نصب جنائزى لصديقهم على الشاطئ الذى غرق فيه ، فتأذن لهم ، ثم قاموا بحرق الجثة فى الجير الحى بدلا من دفنها .

وكانت وفاة شلي في يوليو عام ١٨٢٢ عن ثلاثين عاما ، وعاشت مارى شلي حتى عام ١٨٥٢ ، وحصل ابنها ثرسي على رتبة البارونية بعد وفاة جده تيموثى شلى ، الذى توفى بعد ابنه ، ثم توفى ثرسى عام ١٨٨٩ . وقامت مارى شلى بنشر مالم يُنشر من مؤلفات زوجها ، كما قامت بكتابة مذكراتها عنه .

* * * * *

يقول الدكتور لويس عوض في مقدمته لترجمته لرائعة شلي « بروميثيوسي طليقاً » إن الشعر عند شلي أداة من أدوات التعبير الفلسفي والإصلاح الإجتماعي والتثقيف الخُلقي ، وإن أنكر هو ذلك في بعض المواضع ، . الدليل على ذلك قائم في دراساته النقدية كما هو قائم في شعره قبل سواه . نلمسه في عامة أعماله من « بروميثيوس طليقاً » ، وهي أعظم ما كتب ، إلى أناشيده الصغيرة كقصيدة « الرياح الغربية » إلى النتف الصغرى والفقرات الناقصة التى كان شلي مولعا بنظمها وترك لنا عددا ضخما منها ، ومثلها أبياته « إلى القمر » . كتب شلي في تصديره لمسرحية « بروميثيوس طليقا » يقول : أرجو أن يؤذن لي في هذا المقام بأن اعترف بأنى أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم .. على أنه من الخطأ أن يحسب حاسب أني أكرس إنتاجي الشعرى لخدمة الإصلاح الاجتماعي وحده أو أني أخال أن إنتاجي يشتمل على نظرية في الحياة مرتبة مسببه . فأنا أمقت الشعر التعليمي مقتا لا مزيد عليه ، لأن كل مايمكن شرحه نثرا بنفس القدر من النجاح يكون مملا وسقيما إن هو نُظم شعرا . لقد كان غرضي إلى هذه اللحظة لا يتجاوز تقريب المثل الأخلاقية العليا إلى إذهان الخاصة من قراء الشعر .

كما كتب شلي في خطاب إلى صديقه بيكوك في يناير ١٨١٩ يقول إنه يرى أن الشعر « تابع لعلم الأخلاق وعلم السياسة » . وهذا الرأى عاد فنقضه في مقاله المشهور « دفاع عن الشعر » حيث عَرف الشعر بأنه أسمى وجه من وجوه النشاط الإنساني .

علـى أيه حال فإن شلى رغم شدة حرصه على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شـديد الحـرص على مـهاجمـة الشـعر التـعليمى . وهو فى « الدفاع » يحذر الشعراء من أن يمسكوا عصا المؤدب أو أن يوقفوا عملهم على التبشير بمذهب معين أو شرح نظـرية مـن النظـريـات فى شعـرهم ، فشـعراء الدرجـة الأولى كهوميروس وشكسبير لم يتورطوا فى هذا العيب . بهذا وحده نستطيع أن نفسر التخبط فى أقوال شلى حين ينسب للشعر رسالة إجتماعية وفكرية ثم يعود فيسلبه هذه الرسالة ، وبهذا وحده نستطيع أن نوفق بين الحملة التى شنها شلى على الشعر الأخلاقى والتعليمى من ناحية وبين زعمه من ناحية أخرى فى « الدفاع » أن الشعراء هم شرَّاع العالم الذين لم يعترف بهم إنسان .

ويرى لويس عوض أن « الدفاع عن الشعر » هو الوثيقة الأولى التى نستقى منها أراء شلى فى النقد لأنها كُتبت قبل وفاته . وفيها أن الشعر وليد الوحى وليس وليد المنطق ، والوحى من الخيـال ، والخيال محرك العاطفة ، والعاطفة سر الخير فى الأخلاق . لذلك كان الخيال عند شلى هو الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقى . فى الدفاع أن جـوهر الأخلاق هو الحب . والحب عند شلى « خروج منا على طبيعتنا وإدماج لذواتنا فى الجمال الذى نجده فى أفكار الآخرين وأعمال الآخرين وأشخاص الآخـرين » وهذه عمليـة لا تتم إلا بالخيـال . فـالارتبـاط الوثيق بين الشـعـر والقـيم الاجتماعية من أخلاقية وسياسية وفلسفية كان يشغل تفكير شلى فى جميع مراحله . وليس مـن السـهل أن نجد بين قصـائده قطعة واحدة كُتبت فى وصف الجمال المجرد أو لتعبير عن اختبار ليس له مدلول اجتماعى . كل ما حدث من تغير فى فهمه لهذه القضية هو سير مطرد نحو النضج الفنى نلاحظه إذا تتبعنا أعمال شلى من بدايتها إلى نهايتها . ويلخص لنا الدكتور لويس عوض مراحل هذا التطور على النحو التالى :

ففى شبابه الأول هو شاعر أخلاقى صريح بل شاعر أخلاقى بالمعنى الردئ ، نلمس ذلك فى « كوين ماب » أو « الملكة ماب » وهى منظومة كتبها شلى وهو مايزال فى الثامنة عشرة من عمره أودعها خلاصة عقيدته فى الفلسفة والأخلاق والإصلاح الاجتماعى دون أن يحاول ارتداء قناع الفن الماكر ، فجاء بذلك مثلا من أمثلة الأدب التعليمى الذى تعلم شلى أن يمقته فيما بعد مقتا شديدا حين نظم « بروميثيوس » – ، « فكوين ماب » تدخل فى باب أدب الدعاية والتبشير المباشر .

وشلى فى « ثورة الإسلام » شاعر يعبر عن الطبقة البورجوازية ، ورغم أنه ليس شاعرا تعليميا ولا داعية بالمعنى الرخيص ، إلا أنه لم يستطع أن يتخفى وراء قناع الفن ويتخلص من مذهبيته القوية .

وشلى أخيراً فى « بروميثيوس طليقاً » قد وصل إلى أنضج أطواره وتعلم أن يمقت الشعر التعليمى مقتا لا مزيد عليه .

هناك إذن تطور فى فن شلى – لا فى فهمه لوظيفة الشعر ، فهو فى جميع مراحل حياته قد سخَّر الشعر للتعبير عن روح العصر – لكن شلى تطور مع الأيام من واعظ يقحم أراءه على العقول إلى فنان يخاطب الوجدان . ولشد ماندم فى أخريات حياته على نظمه « الملكة ماب » ، وما أقسى نقده لشعر صباه وهو فى ربيع حياته . وكان شلى لم يطبع منها إلا عددا محدودا من النسخ لأصدقائه فقط ، إلا أن ناشرا فى لندن نشرها بعد سنوات دون استئذانه ، فكتب إلى محرر إحدى الصحف « الإجزامنر » The Examiner « يستنكر ذلك .

ولقد كان شلى جمهورى النزعة فى السياسة كما كانت الكثرة المطلقة فى فرنسا ، وكما كان بعض مثقفى إنجلترا فى ذلك العهد . ولقد عبر شلى عن روح الحرية التى كانت أحد عناصر ثالوث الثورة الفرنسية – الحرية والإخاء والمساواه –

فى مسرحيته بروميثيوس طليقا ، وفى أعمال أخرى له . فالمغزى العظيم الذى نستفيده من هذه المسرحية جاء فى عبارة موجزة قالها بروميثيوس في الفصل الأول من المسرحية « القوة المطلقة خطيئة » ، وهى تلخص المسرحية أصدق تمثيل ، كما أنها تلخص عقيدة شلى السياسية والاجتماعية والأخلاقية .

ويختتم لويس عوض دراسته عن شلى بقوله إن شلى كان شاعر الحرية ، شاعر الفردية . لم يخرج عن تيار الحياة العامة فى جيله ولم يعتصم ببرجه العاجى شأن أصحاب الأدب الشخصى أوالذاتى بل لعب دوره كمواطن وإنسان تستجيب نفسه الحسّاسة لعامة ما يجرى حولها فى المجتمع من تقلبات ، ويسجل قلمه قصة الصراعات بين مختلف الثقافات التى تنازعت البقاء فى عصره ، عصر الانتقال من الإنتاج الزراعى إلى الإنتاج الصناعى ، ومن حكم الأشراف إلى حكم الطبقة الوسطى ، لقد كانت الفردية فى عنفوانها إبان الثورة الصناعية - فى النصف الأول من القرن التاسع عشر - فلسفة إنسانية لها طبيعة موضوعية ، ولم تكن محض إحساسات شخصية وفهم ذاتى للحياة . لذلك كان شلى شاعراً عظيماً - رغم سنى حياته القصيرة - لأنه عبر عن جيله ، وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراعه .

إن شعر شلى كموسيقى بيتهوفن ، هو السجل الكامل لشتى العواطف التى جاشت فى صدر أوروبا فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين .

* * * * *

ومما نُشر عن شلى كتاب « شلى » بقلم ج . أ . سيموندس ، وكتاب « تسجيلات عن شلى وبايرون » بقلم تريلونى صديق شلى وأحد الذين كانوا من شهود مراسم دفن جثة شلى مؤقتا فى الرمال على شاطئ البحر الذى غرق فيه شلى Records of Shelly, Byron and the author وقصة إلينور ويلى : المَلَكُ اليتيم : E. Wylie The Orphan Angel. وكتابها أيضا : الملائكة والمخلوقات الدنيا Angels and Earthly creatures .

أمـا بالعـربيـة فـهناك كـتـاب : شلى لأندريه مـوروا ترجـمـة فـؤاد أندراوس ونشــرتها مكتبة الأنجلو المصرية ، وترجمة الفصل الخاص بشلى فى الجزء الثالث من كـتاب « عمالقة الأدب » تأليف برتون راسكو وترجمة ومراجعة درينى خشبة وأحـمـد قاسـم جـوده ، والمقـدمـة التى كتبها د . لويس عوض لترجمته لمسرحية « بروميثيوس طليقا » ونشرتها مكتبة النهضة المصرية ، وقد كانت هذه الكتب من بين مصادرنا التى رجعنا إليها فى هذه الدراسة .

طاغور
شاعر الحب والسلام

لا أريد أن أموت فى هذا العالم الجميل ،

أريد أن أحيا مع البشر ،

فى ضوء الشمس ، فى هذه الحديقة المزهرة ،

وسط القلوب الحية دعنى أجد مكانا ،

على هذه الأرض تفيض الحياة دوما ،

كم فيها من فراق ولقاء ، وضحك فى بكاء ،

دعنى أبنى بيتا خالدا ،

ينسج أغان من أفراح الناس وأحزانهم ،

فإن لم أستطع فدعنى ماعشت أجد مكانا فى وسطهم ،

دعنى أزرع صباح مساء زهور أغانٍ جديدة لتقطفوها .

هذا مقطع من أولى قصائد ديوان « خطوط ومسطحات » الصادر عام ١٨٨٧ لرابندر انات طاغور ، وهى قصيدة تدور حول المحور الأساسى لشعره الغنائى :

إندماج الذات بالكون ، أو المحدود باللا محدود على حد تعبيره .

وقد وُلد طاغور فى السادس من مايو عام ١٨٦١ ، وكان أصغر أبناء أبيه السبعة والطفل الرابع عشر فى الأسرة وهى أسرة بنغالية عريقة ، شهيرة بالثروة والعلم ، ترجع فى نسبها إلى المؤلف المسرحى السنسكريتى باتا - نارايانا الذى عاش فى القرن الثامن عشر ، وجده الأمير « دوار كانات » ومعناها القديس العظيم

نصيـر الآداب والعلوم والفنون الجمـيلة والرائد المعروف من رواد إحدى الحـركات الإصلاحية التى تأثر بها طاغور فى شبابه .

أما أبوه فـهو « مـاهاراش دافندرانات » من أعلام الدين البـراهمى ومـجدديه ويُعرف بالمهاهـاراج أى القديس . وكانت بيئته المنزلية بيئة ثقافة وموسيقى وشعر مما كان لها أبعد الأثر فى حياة طاغور وإنتاجه .

ولقد وُلد طاغـور فى النصف الثـانى من القرن التـاسع عشر حين كانت الـهند مستعمرة بريطانية ، بينما حصلت « شركة الهند الشرقية » من التاج البريطانى على حق احتكار التجارة مع هذه المستعمرة الغنية ، فكان همها الحصول على أكثر ما يمكن من ثروات الهند بأقل تكلفة ممكنة ، وقد نتج عن هذه السـياسة الاسـتغلاليـة ارتكاب أفظع الجرائم ، واستـخدام القوة المسلحة دون اعتبار لخسائر فى الأرواح والممتلكات .

أما الديانة الهندوسية التى كان ينتمى إليها طاغور فترجع كتبها المقدسة إلى ألف وخـمـسـمـائة سنة قبل الميـلاد . وقد مـرت بمراحل كـثـيرة . ولم تكن الديانة الهندوسـية تقتصر على عبادة الأصنام ، بل تحتوى على عادات فظيعة كعادة حرق الأرامل مع أزواجهن التى أشار إليها السندباد فى إحدى رحلاته على نحو ما ورد فى قصص ألف ليلة وليله . كمـا أن من مبادئها أن الحياة المثلى هى الوصول إلى حـالة من الاستغراق تنكر كل حركة فى الحياة ، حتى يتحد الإنسان بالمطلق الذى لا يتغير ، والذى هو فـوق الخير والشـر ، بحيث أصـبح هدف فقـراء الهنود هو « النرڤانا » أى فنـاء الذات الانسـانيـة فى براهمـا وانقطاعـهـا عن العـالم . كمـا كـانت الطبقـيـة من مبادئها ، فهـناك البراهمـا أو النبلاء وهناك المنبوذون ، ولا يمكن لمنبوذ أن يصبح من البراهما ، وفضلا عن ذلك فإن السفر خارج الهند يُعَد كبيرة من الكبائر .

لا عجب إذن أن يظهر مصلحون يحاولون من حين لآخر مهاجمة ما يرونه انحرافا فى هذه الديانه ، وكان من هؤلاء دافندرانات تاجور والد شاعرنا والذى كان رئيسا لإحدى هذه الجمعيات الإصلاحية .

ولقد كتب طاغور فى قصة حياته أن مولده وافق مولد ثلاثة تيارات لثلاث حركات :

حركة دينية ، وحركة أدبية ، وحركة قومية ، أما الحركة الدينية فقد قام بها المصلح الدينى الهندى « روماهن روى » الذى عاش بين عامى ١٧٤٤ و ١٨٣٣ ، وهو مؤسس البراهما سوماج التى تقوم على عبادة وتقديس الإله السرمدى ، خالق الكون وراعيه ، ولهذا كان روى عدواً لعبادة الأصنام ، كما بذل جهده لإبطال عادة إحراق الزوجات وسعى إلى نشر التعليم بين أبناء بلاده .

أما الحركة الثانية – والتى كانت لا تقل أهمية عن حركة الإصلاح الدينى – فقد نهض بها رائد من رواد الثورة الأدبية هو « شاندرا شاترجى « الذى كانت له الشجاعة الكافية ليقف ضد المتزمتين ، فاستطاع أن يزيح القيود التى كانت تكبل اللغة . وعلى حد تعبير طاغور فإنه بلمسة من عصاه السحرية أزاح عن آدابنا أثر الرقاد الطويل .

أما الحركة الثالثة – الحركة القومية – فقد أتاحت لمواطنى الهند أن يجهروا بالقول تأكيداً لذواتهم . وكان هذا الجهر يتمثل فى السخط على صنوف الذل والمهانة التى كانت تُصب دائما فوق رؤوس المواطنين . وينتهى طاغور بالقول بأنه يتبين من ذلك « أنى وُلدتُ ورُبيتُ فى جو تلاقت فيه حركات ثلاث كلها ثورية » .

* * * * *

ويبدو أن أيام الدراسة كانت عذابا للطفل رابندرانات المرهف الإحساس ، إذ كانت القسوة هى أساس التعليم فى ذلك العهد . وهكذا لم يُبْدِ الصبى طاغور ميلا

إلى العلم وتحصيله ، مفضلاً خلوة هادئة يرقب فيها البحر من خلال الغابة . وكان يقرض الشعر فى هذه السن المبكرة ، ويجمعه فى دفتر أزرق يفاخر به زملاءه ، وقد أحضر له أبوه مَنْ يعلمونه في البيت ، لكن هؤلاء المدرسين يئسوا منه كما يئس منه أبوه وإخوته . وما لبث أن فقد طاغور أمه وهو مايزال في صباه ، ويعزو النقاد طابع الحنين فى قصائد طاغور إلى افتقاده حنان الأمومه فى طفولته .

وفى سن الثانية عشر حدث تحول هام فى حياة طاغور ، وذلك حين أخذ عليه فى حفل مقدس عهد البراهمه ، فبدا كمن أصابه مس من السحر ، وأخذ يردد المقطوعات المقدسة في خضوع مراراً وتكراراً حتى ليعلق « مونى لال » - أحد الذين كتبوا عن طاغور - على هذا الحفل قائلا : إنه يمكن القول إن طاغور وُلدَ فى هذا اليوم المشهود .

كما أُتيحت لطاغور فى هذه السن المبكرة تجربة لا تقل أثراً فى حياته عن التجربة السابقة . فقد صحبه أبوه فى رحلة طويله بدأها بزيارة « شانتينيكيتان » أو دار السلام التى أقامها الأب فى مكان منعزل قرب مدينة « بوليور » على مسافة حوالى مائة وخمسين كيلومترا من كلكتا . فى هذا المكان غرس والد طاغور حديقة وأقام فى وسطها منزلا ومعبداً يذكر فيه الخالق الفرد الصمد ، وكان يأوى إلى هذا المكان من حين لآخر يقرأ كتب الفلاسفة ويستغرق فى التأمل . فى هذا المكان أعدَّ طاغور الأب إبنه لحياة مستقبلية خصبة ، وعرف الصبى أول أيامه فى حضن الطبيعة . ثم صحبه أبوه إلى « أمريتسار » مدينة السيخ المقدسة ، وهم فرقة من الهنود مزجوا الهندوكية بالإسلام ، واعتنقوا عقيدة التوحيد . وهناك جلس الصبى مع أبيه فى معبد السيخ يُنشد أناشيدهم الدينية . ثم امتدت رحلتهما خلال أودية رائعة الجمال حتى أقاما فى كوخ على جبال الهيمالايا إقامة امتدت عدة أشهر ، وهكذا اكتسب الصبى طاغور حب الطبيعة وحب الحياة .

كذلك لم يكن تأثر رابندرانات طاغور بعاطفية الشعر الفياشنافى بأقل من تأثره بفكر أبيه . وكانت نِحْلَة « الفياشنافا » أو عبادة فشنو قد انتشرت فى الهند فى القرن السادس عشر ، ووجدت لها صدى كبيراً عند الطبقات الشعبية لأنها تجاهلت قانون الطوائف السائد فى الحياة الهندوكيه ،وأمدت الشعب بتصور حى للإله قوامه الحب . وربطت بين الحب الإلهى والحب الإنسانى إذ جعلت هذا موصلا إلى ذاك . وكانت موسيقى الشعر الفياشنافى تستهوى طاغور كما تستهويه رموزه الفنية .

وعندما عاد طاغور من رحلته مع أبيه سُمح له بالانقطاع عن المدرسة ومتابعة قراءاته . وحينما بلغ السابعة عشر أرسله أبوه مع أحد إخوته الكبار ليدرس القانون أملا فى أن يتعود على المسئولية ، لكنه تمرد على دراسة القانون ، وأمضى العام الذى أقامه فى إنجلترا فى دراسة الأدب الإنجليزى والتعرف على الآداب الغربية الأخرى التى كانت شبه مجهولة فى الهند ، كما درس هناك أصول الموسيقى الغربية .

ولم يكن طاغور قد بلغ الثالثة عشر من عمره عندما ترجم مسرحية ماكبث لشيكسبير إلى اللغة البنغاليه ، وحين أخذ ينشر مختارات من قصائده فى مجلات كلكتا ، وهى قصائد ندم فيما بعد على نشرها ، لكنها دلت فى الوقت نفسه على موهبته المبكرة .

بعد ذلك بثلاث سنوات أصدر أحد إخوته مجلة عيَّنه فيها محرراً ، فوجد فى هذا فرصة لشهرته من أقرب الطرق وذلك بالتعرض بالنقد اللاذع لأشهر الكتاب تارة ، وبنشر القصائد الغريبة الأسلوب تارة أخرى .

وفى ربيعه العشرين ، وبعد عودته من إنجلترا ، بدأ يكتب أولى أغانيه الناضجة التى أصبحت نواة ديوانه الأول « أغانى المساء » . ولئن كان قد استلهم الطبيعة فى هذه القصائد إلا أنه رآها بعين الحزن والقلق اللذين يتضحان فى عناوين قصائده :

اليأس والأمل ، انتحار نجمة ، دعوة إلى الحزن ، المرأة التى لا قلب لها ، أغنية القلب الوحيد . واعتبر النقاد « أغانى المساء » تحولا جديدا فى الشعر البنغالى رفع طاغور إلى قمم الرومانسية لاسيما وأن موسيقاه تحررت كثيرا من تقاليد النظم البنغالى .

غير أن هذه النظرة الحزينة ما لبثت أن تبدلت لتحل محلها روح التفاؤل والفرح ، وأصبح طاغور يرى نفسه جزءاً من الكون . وفى هذا الجو من الشعور الإنسانى نظم أغانى ديوانه الثانى « أناشيد الصباح » ذات الطابع الرمزى .

سأحطم الحجر ، وأنفذ خلال السطور ، وأفيض على الأرض وأملؤها نغما ..

سأنتقل من قمة إلى قمة ، ومن تل إلى تل ، وأغوص فى واد ....

سأضحك ملء صدرى ، وأجعل الزمن يسير فى ركابى ..

لكن طاغور شعر فى هذه الفترة من شبابه أن الشعر الغنائى لا يحقق له التعبير الكامل عن « لذة الوصول إلى اللامحدود فى المحدود » على نحو تعبيره ، فكتب مسرحيته « انتقام الطبيعة » أو الناسك كما سماها فى ترجمته الإنجليزية . ويعلق الدكتور شكرى محمد عياد على هذه المسرحية قائلا : إنها ليست مسرحية حسب المفهوم الغربى لهذا الفن .

فالأساس الذى تقوم عليه المسرحية الغربية هو الصراع الذى يصل إلى الذروة ، وينتهى نهاية فاجعة فى المأساة . لكن هذا اللون من الصراع غير موجود فى معظم مسرحيات طاغور ، بل هناك مكانه تلك الحركة الناعمة السائلة التى تربط المحدود باللامحدود ، والجزئى بالمطلق ، والخاتمة ليست خاتمة مأساة ولا ملهاه لأن الموت فى نظر الهندى ليس فاجعة (د . شكرى محمد عياد ،طاغور شاعر الحب والسلام . القاهرة ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، المكتبة الثقافية ٣٨ ، ١٩٦١ ، ص ٤٥ – ٤٦) .

وتعرف شاعرنا على فتاة أحلامه التى وجد فى قربها طمأنينته . ولعل مسرحيته الموسيقية « تشيترا » التى اقتبس فكرتها من أساطير اللغة السنسكريتية ومن المهابراتا كانت أول مجال أطلق فيه العنان لهذه الشاعر . وتشيترا هذه امرأة كبتت فى نفسها أنوثتها ونشأت نشأة الرجال لتستعيد مُلْك أبيها ، إلا أن الطبيعة البشرية مالبثت أن تغلبت عندما التقت تشيترا بأرجونا وهو أول رجل أحبته فى حياتها ، فاعترفت صراحة معلنة : لقد شعرتُ أنى أمرأة حقا فخلعت زى الرجال وعشت بقلبى للرجل .

وما لبث طاغور أن تزوج تلك التى عشقها قلبه وهو على أبواب الثالثة والعشرين

وفى عام ١٨٨٧ أصدر ديوانه الجديد « خطوط ومسطحات » الذى اقتبسنا منه القصيدة التى صدَّرنا بها هذه الدراسة ، ثم ما لبث أن تتالت دواوينه ومنها « الزورق الذهبى » و « ومنية القلب » ، نشرها فى التسعينيات من القرن الماضى حين كان بين الثلاثين والأربعين ،وهى التى ترجم الشاعر بنفسه مختارات منها إلى الإنجليزية بعنوان « البستانى » الذى نشره بالإنجليزية بعد نشر ترجمة ديوانه « جيتنجالى » ، ولئن كانت أغانى جيتنجالى أغانى دينية صوفية ، فلقد كان طاغور فى « البستانى » شاعراً دنيوياً يغنى فرحا بالحياة . ثم تتالت - فى هذه الفترة من شبابه دواوينه - « الطيور الشاردة » و« الهلال » و « هبة العشاق والهجران » وغيرها تكشف لنا عن غبطة وطمأنينه عميقتين .

لكن رابندرانات طاغور لم يكن فى هذه الفترة من حياته بستانى الحب فقط ، ذلك أن السنوات الأولى من زواجه اتفقت ويقظة الشعور القومى فى بلاده . فالشاعر الغنائى الذى لم يعرف الصراع الباطنى لأن دينه انسانى يلتقى فيه المثال والواقع والسماء بالأرض ، قد عرف الصراع من أجل قيمة الإنسان وضد أعداء الإنسان . ومن هنا فإننا نراه يعبر عن هذا الشعور فى عمل فنى هى مسرحيته « التضحية » .

ومما تجدر الإشارة إليه أن طاغور كتب « التضحية » ثلاث مرات : مرة كرواية بعنوان «الملك القديس» عام ١٨٨٧ . ثم كتبها مسرحية بعنوان « التضحية » عام ١٨٩٠ ، ثم ترجمها إلى الإنجليزية عام ١٩١٧ أثناء الحرب العالمية الأولى وأهداها إلى الأبطال الذين يدافعون عن السلام حين طالبت آلهة الحرب بضحايا بشرية .

وفي عام ١٩٠٠ قام طاغور برحلته الثانية إلى أوروبا حيث زار إيطاليا وفرنسا وانجلترا ، وعندما عاد إلى الهند كانت شهرته قد ذاعت في الأوساط الثقافية الهندية فعين وكيلا لأكاديمية الآداب البنغالية .

وقد رأى والد طاغور أن يسند إلى إبنه الإشراف على بعض ممتلكات الأسرة في الريف على ضفاف نهر الكنج ، ومع أنه لم يُسر كثيرا في أول الأمر بتلك المهمة ، إلا أنه مالبث أن وجد في الريف متعته ، وأنتج كثيراً من أفضل إنتاجه من بينه مسرحية « الملك والملكة » .

وكانت أولى ثمرات جهود طاغور الاجتماعية إنشاء مدرسة للأطفال عام ١٩٠١ في مدينة بوليور على مقربة من كلكتا أطلق عليها أسم « شانتي نكتال » أي « مرفأ السلام » ، ثم وسَّع نطاقها فيما بعد بحيث أصبحت معهداً لتعارف البشر وتقاربهم .

وفي بداية القرن توالت الكوارث على طاغور ، ففقد زوجته عام ١٩٠٢ ، ثم ابنته الكبرى عام ١٩٠٤ ، ثم أباه في العام التالي ، وفي عام ١٩٠٧ فقد كذلك ابنه الأصغر . فكتب ديوانه « الطفل » وهو يواسي طفله حشرجة الاحتضار . كما كتب « التذكار » وهو يذرف الدموع على ماضيه السعيد .

كل شئ ظل كما كان عليه

الأشجار والتراب ، والمياه والشمس ، والقمر والنجوم .

أما الإنسان الذي كان ألصق بحياته من كل هذا

فقد توارى فجأة كما يتوارى الحلم

لكن طاغور ما لبث أن يستجمع قواه ليبدأ من جديد معلنا : أن عاصفة الموت التى إجتاحت دارى وقصفت أحبائى كانت علىّ نعمة ورحمة ، عرفت حقيقة الموت ،إنه الكمال المطلق ، وليس هناك شئ فى الحياة يذهب عبثا ، بل ... يترك عبرة نسلو بها .

وهكذا أطلقت تلك الكوارث هذه الروائع الصوفية التى امتلأ بها ديوانه « قربان الأغانى » .

الكأس طافحة بالفرح والأمل ومحبة الله

هيّا بى أجوب البحار

فالساعات تمضى وأنا واقف على الشاطئ ..

واستمر إنتاج طاغور الخصب ، فنشر على التوالى : « وردة الربيع » و« جنى الثمار » و « الهاوية » و « البيت والعالم » و « الهارب » الذى صدر عام ١٩١٨ .

وسافر طاغور مرة أخرى خارج الهند ، إلى اليابان والولايات المتحدة الأمريكية هذه المرة ، ثم عاد إلى بلاده ليشارك فى المؤتمر الوطنى الذى عُقد فى كلكتا عام ١٩١٤ .

وفى السنة التالية اشترك مع رومان رولان فى اللجنة العالمية لمقاومة الحروب ، وفى نهاية هذا العام منحته الحكومة البريطانية لقب سير Sir برتبة فارس ، إلا أنه عاد فردّه إلى نائب الملك فى الهند عام ١٩١٧ احتجاجا على الأساليب التى اتبعتها الحكومة الاستعمارية فى قمع اضطرابات البنجاب .

وفى مايو عام ١٩١٩ قام برحلة إلى الصين واليابان ، وفى عام ١٩٢٠ سافر مرة أخرى إلى أمريكا وأوربا . وعند عودته انصرف إلى تحقيق فكرته الرئيسية وهى

إنشاء معهد يكون مكانا للقاء الشعوب وتفاهمها . وكانت أسس التعليم فى هذا المعهد تقوم على تدعيم الصلة بين الطفل وبيئته . فقد عانى طاغور من أن التعليم الذى تلقاه فى طفولته كان منقطع الصلة بالعالم والطبيعة . وهكذا عمل طاغور على تنمية شخصية الطفل بعيدا عن الأنانية والحسد ، لا يفرق بين لون ولون ، ولابين طبقة وأخرى أو شعب وشعب . وقد وضع لذلك منهجا دراسيا يحقق هذا الهدف ، بحيث لا يصبح التعليم مجرد تلقين معلومات بل تربية العقل والجسم والوجدان ، فيتضمن البرنامج فترات للتأمل والاستماع إلى الأغانى والموسيقى وفترات للرياضة البدنية ومشاهدة المسرحيات القصيرة فضلا عن تحصيل العلم .

وقد تطور « مرفأ السلام » بحيث تحوَّل فى عام ١٩٢١ إلى جامعة كبيرة أصبحت مركز التقاء للثقافات الشرقية والغربية ، وقد ضمت مدرسة تعليم إبتدائى وأخرى للعلوم العليا ومركز أبحاث علمية ومعهداً للموسيقى والتصوير ومكتبة ضخمة بها كتب من جميع لغات العالم ، كما صدرت عنها مجلة فصلية تعالج موضوعات اجتماعية وفلسفية وفنية بأسلوب فى متناول الجميع . وهكذا أكمل طاغور بمدرسته الحرة ما قام به معاصره غاندى فى ثورته على نظام المنبوزين .

ولقد استمرت رحلات طاغور إلى العالم الخارجى بحيث تجاوزت العشر رحلات كانت آخرها عام ١٩٣٠ / ١٩٣١ وهو فى السبعين من عمره وكان الهدف من وراء هذه الرحلات تعريف العالم بجامعته الفريدة والتبشير بفكر السلام .

أما إنتاجه فقد استمر بحيث بلغ مائة وعشرين مجلداً ، ما بين شعر وقصص ومسرحيات ومذكرات عن حداثته وصباه ورحلاته التى قام بها حول العالم ، ودراسات فى علم الجمال وعلم الأصوات والدين والسياسة والاقتصاد والطبيعيات .

هذا بالإضافة إلى إسهامه بنشاطه فى الموسيقى والفن التشكيلى ، فحين حضر طاغور لأول مرة حفلاً موسيقياً فى انجلترا تبين للوهلة الأولى الفارق العميق فى مفهوم الجمال بين الأداء الأوربى والارتجال الهندى . فالموسيقار الأوروبى ينشد التأثير المسرحى على جمهوره ويخرج أداءه إخراجاً يحقق هذا الغرض ، بينما الموسيقار الهندى ليس له هدف آخر سوى الخشوع فى الأداء كأنه يقدم قربانا أو يرفع صلاة إلى الله . وانتهى من هذه المقارنة إلى أن الموسيقى الغربية تحاول التعبير عن جوهر الحياة اليومية ، بينما الألحان الهندية تتخطى حدود هذه الحياة للتعبير عما يقصر عنه التعبير ، وتصبو إلى أسرار الكون وإلى الأجواء التى تحلق فيها الروح . ومن ثم حاول طاغور التوفيق بين الموسيقى الغربية والموسيقى الهندية وأن يُدمج الاتجاهيْن معا .

كذلك اتجه طاغور فى الاثنى عشر عاما الأخيرة من حياته إلى الرسم بالقلم والألوان، فأنتج ما يقرب من ألفى لوحة فنية . كذلك أسهم طاغور بالتمثيل والرقص والموسيقى فى مسرحياته التى كتبها . وليس من الغريب أن يرقص طاغور لأن الرقص الهندى يُعتبر صلاة صوفية تعبر عن تمجيد الله وحمده .

وفى عام ١٩٣٧ مرض طاغور فسهر عليه غاندى ونهرو سهر الأبناء على الوالد النبيل . واشتد المرض عليه فأخذ يخبو شيئا فشيئا ، لكن شعلة الإبداع لم تفارقه حتى أنه كتب قصيدته الأخيرة قبل ثمانية أيام فقط من وفاته يعبِّر فيها عن فكرته المحورية : « ذوبان المحدود فى اللامحدود » : إنى أصبو الآن إلى الموت فى حضن من لايموت .

وهكذا تحققت نبوءة أبيه : سيُدْعى رابندرا – أى الشمس – لأنه سيطوف العالم مثل الشمس ، والعالم سيضئ بنوره .

مراجع الدراسة :

د. جميل جبر ، طاغور ، سلسلة اقرأ ١٨٧ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٨ .

د . شكرى محمد عياد ، طاغور شاعر الحب والسلام ، المكتبة الثقافية ٣٨ ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٦١ .

ميشيل تكلا ، قصة حياة طاغور ، كتب ثقافية ١٠٠ ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦١ .

طاغور فى الذكرى المئوية لميلاده ، القاهرة ، وزارة التربية والتعليم بالتعاون مع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٦١ .

طاغور لمحات من حياته وفنه ، القاهرة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٦١ .

مجلة صوت الشرق ، تاجور شاعر الهند عدد خاص بمناسبة العيد المئوى لميلاده ، العدد ١٠٤ ، السنة ٩ ، القاهرة ، مايو ١٩٦١ .

وقد نشرت الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربيـــة والتعليم فى سلسلة الألف كتاب التى كانت تصدرها ترجمات الكتب التالية بمناسبة العيد المئوى لطاغور وذلك عام ١٩٦١.

- البستانى ، جنى الثمار ، الهلال ، جيتنجالى ، شيترا ، ترجمة د. بديع حقى
- مسرحية مكتب البريد ترجمة طاهر الجبلاوى .

كما أعاد ترجمة مسرحية تشيترا مع قصص أخرى لطاغور خليل جرجس خليل مع مقدمة للدكتور ثروت عكاشة نشرتها مطبوعات صوت الشرق عام ١٩٧٠

فرجينيا وولف

روائية المشاعر الذاتية

وُلدت فرجينيا وولف فى الخامس والعشرين من يناير عام ١٨٨٢ ، وذلك قبل مولد زميلها الإيرلندى جيمس جويس الذى وُلد بعدها بأسبوع واحد فى الثانى من فبراير عام ١٨٨٢ ، كما أنها توفيت فى الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٤١ أى عن عمر يناهز التاسعة والخمسين وهو نفس العام والعمر الذى توفى فيه جيمس جويس أيضا .

وفرجينيا وولف من أسرة عريقة فى الأدب ، فوالدها « سير ليزلى ستيفن » أديب وفيلسوف ومحرر لمجلة « كورنهيل » ، وجامع « معجم السير القومية » ، بالإضافة إلى عدد كبير من رجال الأدب ، وزوجًا لصغرى بنات القصصى المعروف ثاكرى مؤلف رواية « سوق الغرور » . وهكذا نشأت فرجنيا وولف فى جو أدبى ثقافى هيأ المناخ لتنمية موهبتها . وقد وجدت فى مكتبة والدها تلبية لشغفها بالقراءة . فقرأت الكاتب الفرنسى مارسيل بروست ولابد أنها تأثرت بأسلوبه تيار الوعى ، وبفكرته عن النفس المستمرة الحركة والمتعددة ، واقتبست منه طريقته فى تبسيط وضغط الحدوته وبسْط وتوسيع إدراك الفرد وانطباعاته ، وعدم الاهتمام بتصوير الشخصيات من الخارج ، وربما وجَدَت صدى لتركيزه عما يجرى داخل العقل من تداعى المعانى التى تأتى عن طريق الحواس ، ولاقت روحها الشاعرية تجاوبا لأسلوبه الممتلىء بالإيحاءات والرموز والانسياب .

وكانت أسرة فرجينيا تتكون من عدد كبير من الأطفال ، بدءاً من لورا المجنونة ابنة زوجه أبيها السابقة التى توفيت وهى تضع مولودها الثانى عام ١٨٧٥ ، إلى إخوتها الثلاثة من زوج أمها السابق ، ثم ثلاثة إخوة آخرين أنجبتهم أمها بعد زواجها

من أبيها وهى فى الأربعين ، وكانت ما تزال أمرأة مُخْصبة وهم : فانيسا ثم ثوسْبى ثم فرجينيا وأخيرا أخوها أدريان ، وكانت أمها عطوفا محبا ، بينما أبوها مخيف صارم ، مشغول بأعماله الفكرية . أما فرجينيا فكانت تربطها علاقة خاصة بأختها فانيسا وأخيها ثوسْبى .

وقد أمضت فرجينيا أوقاتا سعيدة من طفولتها فى مدينة سانت إيفز الساحلية ، حيث أحاط بها جو البحر والأمواج والفراشات والأسماك . لكن هذه السعادة لم تَدُمْ طويلا إذ سرعان ما أصابت الأسرة كوارث الجنون والمرض والموت ، فقد أصيب ابن عم لها فى حادث اثرت على قواه العقلية ، كما أصيب والدها عام ١٨٨٨بأزمة مرضية حادة لازم بعدها الفراش عام ١٨٩١ ونصحه الأطباء بالتخلى عن الإشراف على « مُعْجَم السِّيَر القومية » . ثم مالبثت الأم أن توفيت عام ١٨٩٥ وفرجينيا ما تزال فى الثالثة عشر من عمرها . كما أصيب والدها بالسرطان وتوفى عام ١٩٠٤ مما تسبب فى إصابتها بانهيار عصبى إذ حزنت على والدها حزنا اتخذ طابعاً هستيرياً، فكانت تسمع أصواتا غريبة تحثها على القيام بتصرفات حمقاء ، وتتوهم أن هذه التخيلات نتيجة الإفراط فى الطعام فحرمت نفسها منه ، وحاولت الانتحار للمرة الأولى فى حياتها بإلقاء نفسها من نافذة غير مرتفعة .وكانت تنام فى فراشها وهو تستمع إلى طيور تغنى باليونانية ، وترى الملك إدوارد السابع مختفيا فى نبات صحراوى وهى يَسُبُّ بلغة سوقية .وظلت إصابتها بهذه الحالة طوال صيف عام ١٩٠٤ (مكرم شاكر اسكندر ، أدباء منتحرون ، دار الراتب الجامعية ، ١٩٨٥ ، ص ٦٣) . وسافرت إلى أوروبا للنقاهة فبهرها جمال اليونان وحضارتها القديمة ، وكادت تستعيد صحتها لولا وفاة أخيها المفضل ثوسبى بحمى التيفوئيد التى أصيب بها فى اليونان ،ثم وفاة أخت من أخواتها .

وكانت الأسرة قد اشترت – بعد وفاة الوالد وبما ورثته – منزلا فى حى

بلومزبرى Bloomsbury ، وهو حى فى مـدينة لندن تقطنه جـمـاعـة من الأدباء والفنانين اتخذت من اسم هذا الحى إسماً لها بحيث أصبحت له شهرته فى الأدب الانجليزى الحديث ، وكانت هذه الجماعة تتميز بالتعالى ، ومعظم أفرادها من العقلانيين وأصحاب الأفكار الجديدة ، كما كانوا من خريجى جامعة كيمبردج .

وعادت فرجينيا لتلقى بنفسها فى دوامة العمل الأدبى ، فنشرت المقالات ، وألقت المحاضرات ، وناضلت فى سبيل حقوق المرأة ، وبدأت فى كتابة أولى راوياتها « رحلة إلى الخارج ». لكنها لم تنته من كتابتها إلا بعد سبع سنوات ، وفى عام ١٩١٢ تزوجت ليونارد وولف أحد أعضاء جماعة جماعة بلومزبرى .

لكن فى عام ١٩١٣ اشتدت نزعة فرجينيا وولف الانتحارية ، كما دخلت إحدى المصحات عام ١٩١٥ ، وقد قيل إن الحرب العالمية الأولى كان لها تأثيرها الكبير على تحطيم صحتها وروحها المعنوية مما اضطرها إلى ترك لندن التى تحبها وأقامت فى مسكن فى مدينة ريتشموند القريبة من لندن حتى تستطيع الاستمتاع بحجرة تفكر وتكتب فيها . كما أحضرت معها المطبعة التى كانت قد أقامتها هى وزوجها فى ضواحى لندن وكان الهدف من هذه المطبعة نشر الجديد من إنتاج الشباب ممن لم تكن أسماؤهم قد اشتهرت بعد مثل تى . إس إليوت ، وكاثرين ما نسفيلد ، كما نشرت فرجينيا وولف أعمالها المبكرة من قصص ونقد عن طريق هذه المطبعة ، وقد بلغ نجاح هذه المطبعة حداً جعل من الضرورى إعادتها إلى لندن فى مكان أكبر ، مما حقق لفرجينيا وولف شهرة ومركزا أدبيا من ناحية ، ودرجة من الربح كفلت لها ولزوجها درجة من الاستقرار المادى من ناحية أخرى ، أتاح لأصحابها تكريس جهودهم للكتابه ، فلم يقاسوا ما قاسى غيرهم من اضطرارهم إلى التكسب من أعمال أخرى . (د ، أنجيل بطرس سمعان ، بين الروائى والراوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٢ ص ٢٨١)

وقد نشرت فرجينيا وولف أكثر من ثلاثين كتابا موزعة على النحو التالى : تسع روايات وأربع مجموعات قصصية ، وخمسة عشر مجلداً من المقالات الأدبية والعامة وكتابان يعالجان قضايا المرأة ، بالإضافة إلى يومياتها ، أما الروايات التسع فهى :

رحلة إلى الخارج :وهى أولى رواياتها ، ونشرته عام ١٩١٥ . وهى رواية تقليدية من حيث الحبكة ورسم الشخصيات . فهى قصة فتاة ساذجة تقع فى الحب ، لكنها تموت بعد إصابتها بالحمى وقبل أن تحقق أحلامها . والفكرة المحورية فى هذه الرواية تدور حول سر الحياة والموت .

ثم رواية **الليل والنهار** التى صدرت عام ١٩٢٠

ثم رواية **حجرة يعقوب** التى صدرت عام ١٩٢٢ ، وفى هذه الرواية نرى أثر جيمس جويس واضحا ، فهى تحاول أن تقدم عن طريق الأسلوب التصويرى شخصية شاب انجليزى منذ طفولته حتى يُقتل فى الحرب فى سن السادسة والعشرين . وتتابع فرجينيا وولف تجاربه فى لمحات خاطفة أو لوحات انطباعية سريعة لا تسلسل فيها ولا استمرار ، لكنها شذرات وأشتات من أفكاره وانطباعاته أشبه بالاسلوب السينمائى إذ تظهر الصورة أو اللقطة للحظة ثم تختفى شيئاً فشيئاً لتحل محلها لقطة أخرى . والرابط الوحيد بين هذه الصور هو المؤلفة نفسها التى تتحكم فى حركة المد والجزر . وأحيانا تزول الصورة بسرعة قبل أن نتأملها ويصبح من الصعب إدراك ملامحها قبل الانتقال إلى صورة أخرى ، ويمكن تلخيص القصة فى : مرحلة الطفولة ، ثم أيام دراسة بطلها فى كيمبردج ، والنساء اللاتى أحببنه ، ثم حبه لفورندا التى لم تخلص له الحب مما أصابه بخيبة أمل حوّلت مدينة لندن أمامه إلى كابوس مزعج تبدو فيه البلابل وكأنها صخور جارحة ، ثم موته الفجائى فى الحرب (د . طه محمود طه ، دراسات لأعلام القصة فى الأدب الإنجليزى الحديث ، عالم الكتب ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٢) .

كما نشرت فرجينيا وولف روايتها الرابعة **مسز دالو واى** Mrs. Dalloway عام ١٩٢٣ . وتعتبر هذه الرواية بداية أسلوب فرجينيا وولف فى الكتابة الروائية .ويرى النقاد أن مسز دالوواى فيها تشابه من رواية يوليسيس .وتدور حوادثها في يوم من أيام شهر يونيو مثل يوليسيس أيضا ، ومعظم الحوادث والأفكار والخواطر التى توردها فرجينيا وولف تعتبر هامشية تماما كما فعل جويس فى يوليسيس . وإذا لم يتنبه القارئ لنسيج القصة فإنها ستبدو له وكأنها هذيان محموم وأشتات أفكار مفككة لا رابط بينها ، وبطلة القصة مسزر دالوواى فى الخمسين من عمرها ، متزوجه من أحد أعضاء البرلمان الانجيزى ، ولها ابنة عمرها سبعة عشر عاما ، ويدور محور القصة حول الحفل الذى تقيمه مسز دالوواى فى مساء ذلك اليوم احتفالا بعيد ميلادها ، ولذلك نتابعها وهى تستعد لهذا الحفل منذ الصباح ، فتخرج لشراء الزهور ، وتتحدث مع الخدم ، وتبلغهم توجيهاتها بشأن الترتيبات النهائية للحفل ، وتحيك بعض الملابس ، بينما تفكر طوال الوقت فى مشكلة الوجود والحياة والموت ، ولمسز دالوواى وجهان ، وجه ظاهرى يبدو عليه الاتزان والوقار .وباطن حزين يتحسر على أشياء كثيرة لم تستطع مسز دالوواى أن تحققها طيله سنوات حياتها السابقة ، وتعبّر فرجينيا عن ذلك فى مونولج طويل هو تيار وعيها المتدفق الذى لا يبالى بالزمن ، وإن كانت تقطعه من حين لآخر دقات ساعة بِجْ بِنْ وهى تعلن تتابع ساعات اليوم مشيرة بذلك إلى التقابل بين الزمان السيكولوجي والزمان الميكانيكي ، (المرجع السابق ، ص ١٠٤ - ١٠٥) .

وقد أخذ عليها النقاد أن شخصياتها تتكلم بلسان مؤلفتها وتفكر بعقليتها ووعيها ومنطقها ، مما يؤدى إلى نوع من الملل نظراً لتشابه الشخصيات الذى يقضى على المتعة المستمدة من التنوع . كذلك فمن بواعث الملل عدم تقسيم الرواية إلى أبواب وفصول وعدم وجود فواصل فى السرد من بدايته إلى نهايته باعتبار أن تيار الوعى

خيط طويل جداً يبدأ بأول كلمة في الرواية وينتهي بآخر كلمة فيها . وهذا الأسلوب يفرض على الرواية ايقاعا لا يتنوع ، مما يجعل الانتقال من تيار وعي شخص إلى وعي شخص آخر من الأمور التي يتعذر اكتشافها . (المرجع السابق ص ١١٠) .

وفي عام ١٩٢٧ نشرت فرجينيا وولف روايتها الخامسة « **إلى الفنار أو المنار** » ، وتعتبر هذه الرواية أنجح رواية لها . ومسرح الاحداث الروائية جزيرة نائية في الهبرديز وهي مجموعة من الجزر يبلغ عدده خمسمائة جزيرة على مسافة من الشاطئ الغربي لاسكتلندا ، أما زمن الأحداث فهو يوم من أيام شهر سبتمبر قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى ببضع سنوات، والشخصيات الروائية هم مستر رامزاي أستاذ الفلسفة وزوجته وأولاده مع بعض الضيوف الذين يمضون اجازة ، ومن بين هؤلاء الضيوف فنانة اسمها ليلي بريسكو ، وتحاول ليلي بريسكو طوال حياتها أن تدرك معنى الحقيقة ، وتترجمها إلى ألوان وأشكال على لوحاتها ، وحين نلتقي بها ندرك أن محاولتها قد فشلت . (المرجع السابق ص ١١٨ - ١١٩) .

وتقع رواية « إلى الفنار » في ثلاثة أجزاء رئيسية ، لأسمائها أبعاد ذات مغزى هي :

النافذة ، والزمان يمضي ، والجزء الأخير « الفنار » والفنار رمز للأمان والطمأنينة والكشف والنور وسط الظلمات ، وهو إلى جانب ذلك قلعة مرتفعة صامدة في وسط خِضَمٍّ من الأمواج المتلاطمة . كما يرى نقاد آخرون أن الفنار رمز للفرد الذي يُعتبر انسانا متميزاً وفي الوقت ذاته جزءاً من المتغير .والرواية في مجموعها تعبّر عن الحياة والموت . ومن ناحية أخرى فإن الفنار يمكن أن يرمز إلى العقل الثابت بين الأمواج كما يمكن أن يرمز إلى المطلق .

وبعد أن كان الطفل جيمس يكره والده ويريد أن يقتله فى الصفحات الأولى من الرواية عندما كان عمره ست سنوات ويميل إلى أمه ، نجده بعد ذلك يصفح عن والده وينسلخ من « نافذة » أمه ويميل نحو صورة الآب التى تجسدت أمامه فى الفنار .

وقد شاركت فرجينيا وولف نفسها فى الحوار الدائر حول هذه الرواية عندما كتبت تقول :

حاولت أن أضع فى القصة الأشياء العادية .. الحياة والموت ..... لكن المركز هو شخصية الآب الذى يجلس فى القارب وهو يقول : نحن جميعا هالكون لا محالة ... بينما يسحق تحت قدميه سمكة من أسماك الماكريل . وفى موضع آخر تقول : لكن هذا العمل قد يكون أمراً عاطفياً : أبى وأمى والطفل فى الحديقة ، والموت ، والإبحار إلى الفنار وشخصيات الرواية ، والطفولة ، وهذا الشئ غير الذاتى الذى تجرأت على إنجازه بمساعدة الأصدقاء وهو التحليق فى الزمن (أدباء منتحرون ، ص ٧٢ -٧٣)

وفى عام ١٩٢٩ نشرت فرجينيا وولف روايتها السادسة **أورلاندو** . وبطل هذه الرواية شاب وسيم يقع فى غرام ملكة سرعان ما تهجره ، ويعتكف فى منزله الريفى وتمر حوادث القصة سريعه ، فيقضى ليلة مع الراقصة روزينا ، ثم يصاب بغيبوبة لمدة أسبوع ، ويصحو ليجد نفسه قد تحول إلى إمرأة ، وتعيش ليدى أورلاندو عبر القرون ، تقابل خلالها العظماء والأدباء ، وتتزوج من بحار تنجب منه طفلا ، حتى تصل إلى عام ١٩٢٨ لتستقر فى بيت الأسرة .

أما روايتها السابعة « **الأمواج** » فقد نشرتها عام ١٩٣١ ، ويعتبرها النقاد تحفة أسلوبية ، حتى أن أحدهم أطلق عليها اسم « قصيدة نثرية » وتدور فكرة الرواية حول أمواج التجارب وهى تتكسر فوق ست شخصيات ، تتابعهم مؤلفتهم فى مراحل

حياتهم المختلفة : من الطفولة إلى النضج إلى الموت ،وهذه الشخصيات الست تتكون من « برنارد » الانبساطى الاجتماعى الذى يحاول دائما أن يعبر عن جوهر الحياة فى كلمات وعبارات ، و« نيفيل » وهو عكسه انطوائى رقيق سريع الانفعال صعب الإرضاء يتوجس من الصداقات والعلاقات ، ثم هناك « لوبين » ابن مدير أحد البنوك ، وهو استرالى يعانى من إحساس بالنقص .ومع هؤلاء الرجال الثلاثة ثلاث فتيات هن : سوزان ، وهى شهوانية تحب التملك ، وجينى وهى شيطانة صغيرة عنيدة مراوغة لا تطيع الأوامر ، وأخيراً رودا خجولة تحب العزلة ولا تستطيع أن تكيف نفسها . وتترك لنا فرجينيا وولف فى النهاية برنارد وحيدا يلخص لنا ما لقيه فى حياته . (د . طه محمود طه ، دراسات لأعلام القصة ، ص ١٢٥)

ومقياس الزمن فى الرواية تسع وقفات رمزية تشير إلى مسار الشمس فوق البحر منذ الفجر حتى الليل . ويرى النقاد أن هذه الفقرات الوصفية تُعتبر من أجمل ما كتب فى اللغة الانجليزية . وقد تُرجمت هذه الرواية إلى اللغة العربية ، ترجمها مراد الزمر وراجعها أحمد خاكى ونشرتها دار الكاتب العربى أو الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر حاليا التابعة لوزارة الثقافة .

وفى عام ١٩٣٧ نشرت فرجينيا وولف ثامن رواياتها « **السنوات** » ، وبعد أربع سنوات نشرت تاسع وآخر رواياتها « **بين الفصول** » .

* * * * *

وهكذا نخلص إلى أن الرواية عند فرجينيا وولف هى رواية مشاعر وأحاسيس وانطباعات فردية فى المكان الأول على نحو ما عبرت الدكتورة انجيل بطرس سمعان فى كتابها « بين الروائى والرواية » ، ولهذا أطلق عليها بعض النقاد اسم رواية المشاعر الذاتية ، بل عاب عليها بعض المعارضين إغراقها فى هذه المشاعر الذاتية ، كما اتهموا كتاب هذا النوع من الرواية بالانفصال عن المجتمع والانغلاق على الذات

من ناحية ، واتخاذ التجديد فى استخدام الألفاظ والأسلوب والبناء الفنى هدفا فى حد ذاته من ناحية أخرى . بينما ذهب البعض الآخر إلى أن فرجينيا وولف التى عابت على الروائيين الذين أسمتهم بالماديين إغراقهم فى الاهتمام بالواقع والمظاهر الخارجية للحياة ، قد أخطأت بدورها فى إغراقها فى الاهتمام بالعالم الداخلى عالم الأحاسيس الذاتية وانصرفت عن العالم الخارجى أو المجتمع وعلاقة الذات به فجاءت رؤيتها للحياة رقيقة تفتقر إلى الاتساع والعمق (د. أنجيل بطرس سمعان ، بين الروائى والراوية ، ص ٢٩١ - ٢٩٢) .

ولعل من أهم جوانب عمل فرجينيا وولف اهتمامها بمشكلة الزمن فى الرواية ، إذ تحاول نقل تأثير الزمن بأبعاده الثلاثة : اللحظات والساعات ، والرحلة من الشباب إلى الشيخوخة ، ثم الزمن التاريخى أو الزمن فى علاقته بأحداث الوطن والعالم أجمع أى أنها تتناول زمن الساعة ، والزمن بالنسبة للفرد ، ثم الزمن بالنسبة للعالم المحيط به أو فى « الحياة بوجه عام » كما كانت فرجينيا وولف تعبر عنه .

ولما كانت فرجينيا وولف تعتمد على الصورة والرمز كجزء أساسى فى نسيج قصصها وكوسيلة للربط بين أجزاء العمل الواحد ، فإننا نجد أن من بين الصور المتكررة عندها والتى تنقل فكرة الزمن ، صور البحر والأمواج المتلاحقة ، ، وتعاقب الليل والنهار ، وفصول السنة ، والشباب والشيخوخة ، والموت والحياة (المرجع السابق ، صفحات ٢٩٠ - ٢٩١) .

* * * * *

وفى صباح الجمعة ٢٨ مارس عام ١٩٤١ خرجت فيرجينا وولف كعادتها إلى حديقة المنزل ، وفى حجرتها هناك سطرت رسالتين : واحدة لزوجها والأخرى لأختها فانيسا ، تؤكد فيهما انها عادت تسمع هذه الأصوات المزعجة وأنها على ثقة من استحالة شفائها ، ثم تسللت خارج المنزل إلى شاطئ النهار ، ولكى لاتفشل محاولتها حشرت حجراً فى جيب معطفها ، ثم تركت عصاها على شاطئ النهر ساعية إلى حتفها أو إلى « تلك التجربة » كما عبّرت مرة لإحدى صديقاتها .

لويچى پيراندلّو
ومسرح الحقيقةَ النسبية

– ماذا ؟ الحقيقة ؟ الحقيقة هى أننى فعلاً ابنة السيدة فرولا .

– آه !

– زوجة السيد بنزا الثانية

– أوه ! وكيف ؟

– نعم ، أما بالنسبة لى فلا أحد ! لا أحد .

– آه ، لا ، بالنسبة لنــفسك ياســيدتى إمــا أن تــكونى هــذه أو تلــك ، واحدة أو الأخرى .

– لاياحضرات السادة ، بالنسبة لنفسى ، أنا ما يعتقده الآخرون .

– هاكم ياحضرات السادة ، كيف تتكلم الحقيقة ، مبسوطين ؟ هاه ! هاه ! هاه ! هاه !

تلك هى الأسطر الأخيرة من حوار آخِر مشاهد مسرحية " حسب تقديرك " للكاتب الإيطالى لويچى پيراندِلّو ، ربما تلخص فلسفته فى نسبية الحقيقة التى تعُتبر محور أعماله المسرحية .

وقد ولد لويچى استيفانو پيراندِلّو فى الثامن والعشرين من يونيو عام ١٨٦٧ فى مدينة أمبيدوكل بمقاطعة جريجنت بجزيرة صقلية ، وكان جده من أعيان المقاطعة ، أما أبوه ستيفانو فكان محارباً فى جيش غاريبالدى الذى حقق وحدة إيطاليا فى القرن التاسع عشر ، كما كان من الأبطال الذين ساهموا فى تحرير الجزيرة من سيطرة البوربون الفرنسيين ، وخصماً عنيداً لعصابات المافيا السرية التى كانت تحكم الجزيرة سراً وعلناً . وقد ورث عن أبيه ثروة تقدَّر بمليونى ليرة ، فاتخذ مدينة جريجنت مقراً له ومركزاً لتجارته الواسعة النطاق فى الكبريت والأملاح وتزوج فتاة مالطية اسمها كاترينا كان شقيقها من كبار محامى الجزيرة ، فأنجبت له الطفل لويچى .

وقد شب لويچي في جزيرة صقلية ذات الطبيعة الجبلية التي انعكست على طباع سكانها وعاداتهم وتقاليدهم ، وهي الجزيرة التي التقت فيها قارات الدنيا الثلاث في العالم القديم : أوروبا وأفريقيا وآسيا ، وكانت جبالها وبراكينها مثار خيال خصب ومنبع أساطير استوحاها شعراء الأغريق ، كما أطلق عليها الشاعر دانتي أليجيري صاحب الكوميديا الإلهية " جزيرة الجحيم " تتابع عليها البيزنطيون فالقرطاجينيون فالجرمان فالعرب فالنورمانديون .

وبسبب نشأة الصبي العليلة ، لم يستطع الذهاب إلى المدرسة ، فقام على تعليمه مربٍ خاص ، ثم وجهه أبوه بعد ذلك إلى الدراسات التجارية أملاً في أن يعاونه فيما بعد في تجارة الكبريت ، لكنه لم يجد من نفسه ميلا إلى مثل هذه الدراسات ، فتحول بعد عام واحد - ودون علم أبيه وبمساعدة والده وخاله المحامي - إلى دراسات تتفق وميوله ، فدرس اللغة اللاتينية والآداب ، وحين علم أبوه ثار في أول الأمر إلا أنه مالبث أن سلم بالأمر الواقع حين لمس تفوق إبنه على زملائه في المرحلة الإعدادية في هذه الدراسات .

ومن جريجنت انتقلت أسرة بيراندلو ، على أثر كارثة مالية عائلية إلى بالرمو عاصمة صقلية ، حيث تابع الصبي دراساته الأدبية ، وظل فيها ثلاث سنوات يسكن عند إحدى قريبات أبيه ، بعد أن عادت أسرته إلى جريجنت ، وأخذ يدرس بنهم شديد حتى ليقال إنه كان ينتزع المراتب من سريره حتى لايستغرق طويلاً في النوم . وكان يلتهم كل ما يستعيره من كتب المكتبة الأهلية في بالرمو ، وأحب إحدى زميلاته في الدراسة ، ثم أحب وهو في الخامسة عشرة فتاة عمرها تسع عشرة سنة ، وكتب أول أشعاره وهو بين السادسةَ عشرَ والتاسعةَ عشر ، وقد جمع هذا الأشعار بعد ذلك ونشرها في بالرمو عام ١٨٨٩ بعنوان " عذاب لذيذ " .

وفي الثامنة عشر قصد لويجي بيراندلّو إلى روما للالتحاق بكلية الآداب بالجامعة حيث اختلف مع أساتذته ، فسافر إلى ألمانيا ليدرس بجامعة بون مدة عامين ونصف العام . وهناك تأثر بالشاعر الألماني الكبير جيته وعكف على ترجمة كتابه " ذكريات رومانية " إلى اللغة الإيطالية . وفي عام ١٨٩١ تقدم برسالة عن " تطور

العامية فى جريجنت " حصل بمقتضاها على الدكتوراه فى الأدب والفلسفة ، وعينته جامعة بون مدرساً للغة الإيطالية ، غير أنه مالبث أن ضجر من جو ألمانيا الملبد بالغيوم والضباب ، وحنَّ إلى جو إيطاليا المشرقة والجنوب الصحو ، فعاد إلى صقلية وهو حاصل على مايؤهله لشغل مركز بارز فى الحياة الجامعية الإيطالية .

ومع ذلك فقد حاول أولا أن يحترف التجارة احتراماً لرغبة والده ، لكنه لم يلبث أن هجرها وكان قد التقى بالقصصى الصقلى لويجى كابوانا ، الذى اكتشف فيه موهبته الأدبية فشجعه على الانصراف إليها ، لاسيما وأنه كان يكتب الشعر فعلاً ، وبدأ ينشر دواوينه الواحد تلو الآخر حتى بلغ عددها ستة دواوين .

وفى عام ١٨٩٤ ، أى حين كان فى السادسة والعشرين تزوج مـــاريّا أنتونيـتًّا بورتولانو Maria Antonetta Portulano ابنة شريك والده ، وكان الوالد - كعادة أهل صقلية - هو الذى كان قد طلب يد العروس من والدها ، ولم تكن قد بلغت الثانية والعشرين ، وقد عاشا سنوات الزواج الأولى فى سعادة فى شقة فى روما ، وأنجبا خلال أعوام ١٨٩٥ ، ١٨٩٩ ثلاثة أبناء : ولديْن وبنتاً .

وواصل لويجى پيـــراندلّو نشــــاطه الأدبى ما بين مقـــالات نقدية وقصـــص وقــد اشتـهر على أثر حملته القوية على معاصره الشاعر الإيطالى جَبْرييل دانا نْتْزيُو Gabriele d'Anunzio (١٨٦٣ - ١٩٣٨) ، وكذلك بسبب دراسة نقدية عميقة نشرها صديقه الأديب الإيطالى لويجى كابوانا ، بشَّرفيها بعبقرية الروائى الجديد ، مما دفع الناشرين إلى التسابق على نشر إبداعه فظهرت مجموعاته القصصية الأولى " مساخر الموت والحياة " ، " حينما كنت غراً " ، " وبيض وسود " كما نشر روايته " الطريدة " عام ١٩٠١ تلتها روايته " النوبة " .

لكن پيراندلّو مالبث أن واجه متاعب أسرية ، وذلك حين أفلست تجارة والده فى الكبريت للمرة الثانية ، وخسر - ضمن ماخسره - بائنة زوجته التى كان قد قبضها والده من شريك والد الزوجةعند عقد القران طبقاً لتقاليد سكان صقلية فى ذلك الوقت ووجد پيراندلّو نفسه بلا سند مادى وهو مسئول عن زوجة مريضة وثلاثة أطفال ، مما

حفزه على مضاعفة نشاطه فى العمل بالصحف والمجلات ، وهدفه لقمة العيش أكثر مما هوالمجد الأدبى ، بل إنه قَبِل أن يعطى دروساً خصوصية مقابل ٥ ليرات فى الساعة ، كما عمل أستاذاً مساعداً للغة الإيطالية وآدابها بمعهد التربية العالى للبنات بمرتب شهرى قدره إحدى وتسعين ليرة فقط . ومع ذلك - وربمابسبب ذلك - كتب قصة « المرحوم ماتيا بَسْكال » عام ١٩٠٤التى تُعتبر درة أعمالة الروائية مما رشحها للترجمة إلى اللغات العالمية كالفرنسية والألمانية والإنجليزية ، محققة بذلك شهرة له خارج بلاده بالإضافة إلى شهرته فى وطنه إيطاليا .

وما لبث أن جاءه الفرج بعد الشدة ، فتولى كرسى الأدب الذى كان يشغله صديقه كابوانا فى معهد التربية العالى للبنات بعد تقاعده لكبر سنه وعودته إلى صقلية . كذلك تولى پيراندلوّ الإشراف على الصفحة الأدبية بإحدى الصحف ، وعُرضت له فى روما عام ١٩١١ مسرحيتاً " الكماشة " و" زهور صقلية " بنجاح كبير ، كما عُرضت له فى ميلانو مسرحيته " منطق الآخرين " . وهكذا انتقل پيراندلّو من الشعر إلى القصة والرواية ، واستقر أخيراً - وهو فى الخمسين من عمره - عند المسرح ، وذلك بتشجيع صديقه " نينو رتوليو " ، كما سبق أن شجعه صديقه كابوانا على كتابة القصة .

وبينما كان قلمه يرسخ فى عالم الإبداع وشهرته تزداد اتساعاً ، كانت مأساته العائلية تزداد حدة ، فقد تضاعفت حدة اللوثة التى أصيبت بها زوجته فأصبحت تغار عليه بشكل مرضىٍ ومثير للمتاعب ، بينما كان هو مخلصاً لها كل الإخلاص لايفكر إطلاقاً فى خيانتها ولكن بقدر مانغّصت زوجته عليه حياته ، بقدر ما ألهمته محورمسرحياته ، بحيث أصبح هو نفسه شخصية من شخصياته المسرحية ، فهو بالنسبة لنفسه ولأولاده ولمن يعرفه شخصية تختلف تماماً عما تراه فيه زوجـــته المريضة ، أى أنه مزدوج الحقيقة ، أو كما جاء فى عنوان إحدى رواياته التى كتبها فى آخر حياته " واحد ولا أحد ومائة ألف " فما كان من المفروض أن يُعطل پيراندلّو استلهمه واستفاد به برهانا على عبقريته ، فلا يكاد المرء يصدق أنه فى ظل هذه الظروف العائلية المحيطة استطاع أن يكتب نحو ثلثمائة قصة قصيرة وست روايات وخمسين مسرحية ، وأن يفوز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٤ ، فكان بذلك ثالث أديب إيطالى يفوز بهذه الجائزة .

واندلعت الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ فطالت پيراندلو نيرانُها ، إذ تطوَّع ابنه الأكبر استيفانو فى الجيش وذهب إلى الجبهة فى يونيو ١٩١٥ حيث جُرح وأُسر ، مما ضاعف من هياج الزوجة ضد الأب وكأنه المسئول عن إرسال ابنهما إلى الحرب ، وكأنما انتقلت الحرب إلى المنزل . وكعادة پيراندلو استلهم ما كان مفروضاً أن يُعيقه عن الإبداع فكتب روايته " الحرب " .

وما لبث أن هجر پيراندلّو منصبه الجامعى بعد أن ظل يشغله أربعة وعشرين عاماً لينصرف إلى الاشتغال بالمسرح والسينما مشتركاً مع المخرجين فى إخراج مسرحياته ، أما بالنسبة للسينما فإنه ظل بعيداً عن الاستوديو ، كما كون فرقة مسرحية يطوف بها عواصم أوربا ومدنها ، ترافقه آلته الكاتبة الصغيرة الحجم يشق بها طريقه إلى الجماهير .

وفى شتاء عام ١٩٣٢ زار مصر ، وأقيمت له حفلات التكريم فى مقدمتها حفلة من جماعة " دانتى أليچيرى " بالقاهرة ، كما دعته مدرسة الليسيه بالإسكندرية إلى إلقاء محاضرة حول المرأة والسعادة والزواج ، ولعل حياته الخاصة كانت خلفية لهذه المحاضرة ، فهو الذى قال يوماً : إن حلمى الجميل ، وهو أن أكون رب أسرة أحتضن أولادى ، قد تبخر وذاب فى الهواء . ما فائدة بيتى ؟

ورغم أن پيراندلّو كان قد أعلن منذ عام ١٨٨٩ إشمئزازه وعدم ارتياحه لسياسة بلاده بعد عهد غاريبلدى ، إلا أن التيار السياسى مالبث أن أخذ يجرفه شيئا فشيئاً فساهم فى الحرب العالمية الأولى بمشاركة إبنيه ستيفانو وفاوستو فيها ، وبعد الحرب أسس بالإشتراك مع غيره من الأدباء الإيطاليين جمعيات " الأرديتى " التى تعُد النواة الأولى للتشكيلات الفاشسيتة ، والتى كان موسولينى - زعيم إيطاليا الفاشستية فيما بعد - من أعضائها . وعندما أسس موسولينى " مجمع الخالدين " فى روما على نسق الأكاديمية الفرنسية كان پيراندلو فى مقدمة المرشحين لرياستها ، غير أنه اعتذر عن عدم الرياسة واكتفى بعضوية المجمع .

وقد سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع أفراد فرقته المسرحية ، حيث استُقبل فى نيويورك استقبالاً حافلاً تقديراً لمكانته الأدبية لاسيما بعد فوزه بجائزة نوبل ، وقيام الممثلة الشهيرة وقتئذ جريتا جاربو بتمثيل دراميته " كما تريدنى " بعد تحويلها إلى فيلم سينمائى ، وتوقع المحتفلون به تأييد پيراندلّو للسلام الذى كان يلوح مَهدَّداً باشتباك إيطاليا فى حرب مع الحبشة ، لكنهم فوجئوا بتأييده موسولينى فى احتلال الحبشة .

وكان جمهور پيراندلّو قد سبق أن فوجيء بمسرحياته التى تعلن أن فى الإنسان عشرات الشخصيات التى تظهر وتختفى حسب ظروف حياته . وكانت الحركة المعروفة باسم " مسرح العجائب " قد مهدت الطريق لمسرح پيراندلّو ، كان من أبرز دُعاة هذا المسرحِ كياريللى مؤلف مسرحية " القناع والوجه " عام ١٩١٦ ، وتضافرت حياة پيراندلّو العائلية مع هذا الاتجاه المسرحى الجديد فى إيطاليا ، فى بلورة مسرحه الذى كان بدوره إرهاصاً لما عرف فيما بعد بمسرح اللامعقول أو العبث الذى ظهر عقب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) على مسارح أوربا .

ونحب أن نشيرهنا إلى وصف كتبه پيراندلّو فى إحدى قصصه ، لعله كان يعبِّر به عن مأساته العائلية ، وفى الوقت نفسه يعبِّر به عن رؤيته للحقيقة التى بدأت تتضح له ، فهو يقول : كانت ترانى على هذه الصورة ، وإذن لن أنجح فى أن أنتزع منها هذه الصورة . وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور ، وإذا كان لافائدة من أن يـهبـها المرء كل حياته ، فماذا عسانى أكون ؟ فأنا عندها لست أنا بل آخر ، أنا آخر يستطيع الكذب ويستطيع الخداع ويستطيع أن يؤخذ فى الخفاء وبلا حب . يستطيع أن يُنقص من قدره ، وأن يعيش فى العار ، أليس كذلك ؟ إذن تتألف الحقيقة من حقيقتين : حقيقتها ، وحقيقتى . ولا يمكن أن أقنع نفسي بأني ارتكبْتُ ماتظننى أرتكبته ، وأنى فكرت فيما لم أفكر فيه ، وأنى آخر ، وأني شخص غير أمين كما ترانى ، يختلف عنى كل الإختلاف .

ونحن نرى فى مثل هذه الكتابات المبكرة مصادر فن پيراندلّو الذى عبر عنه فى أكثر من عمل قصصي وعمل مسرحى ، منها - على سبيل المثال - رواية " الجثّة الحية " التى تدور حول شخص فقير طيب اسمه ماتيا باسكال ، قَرَّر أن يهاجر سراً

إلى أمريكا فراراً من متاعبه فى عمله وحياته الزوجية وقريته الصغيرة التى يقطنها ، غير أنه فى طريقه بمونت كارلو بدا له أن يجرّب حظه فى لعب القمار ، فابتسم له الحظ وربح ثروة لابأس بها ، وبينما هو يفكر فى العودة إلى قريته بهذه الثروة إذ اطلع مصادفة فى إحدى الصحف على نبأ وفاته ، وكيف أنهم عثروا على جثته ملقاة عند النهر ، فبكته زوجته ، وأشاد الناس بذكره ، ونسبوا إليه صفات حسنة أنكروها عليه فى حياته ، فقرر أن يتجرد من شخصيته الحقيقية ، غير أنه مالبث أن سئم البقاء غريباً فى هذه الدنيا فقرر أن يبعث نفسه بنفسه .

كذلك تدور قصة " إيف ولين " حول شاب من رجال الأعمال تزوج فتاة اسمها ايڤيلين ، ثم وقع الزوج فى ضائقة مالية اضطرته أن يختلس من المصرف الذى يعمل به ، وقبل اكتشاف أمره هرب تاركا زوجته الشابة وطفلاً منهما وعطف عليها محامى الزوج ، وأواهما فى بيته حتى أصبحت المرأة فى حكم الزوجة وأنجبت منه طفلة ، ومرّ على حياتهما معاً أحَد عشَر عاماً بعدها عاد الزوج الهارب كأشد مايكون هياماً بزوجته ، هنا يبدو ازدواج الشخصية كأوضح ما يكون ، فقد حارت المرأة بين زوجها القديم الذى يمثل لها حياة الهوى والشباب والمرح ، ورفيقها الجديد الذى يمثل حياتها بما فيها من ركود وانصراف إلى واجبات البيت .. ولها من زوجها الأول إبن هو اليوم شاب قوى جميل ، ومن زوجها الثانى طفلة تحبها حبها يعادل حبا لولدها الشاب . كل من الرجلين يمثل ناحية خاصة من حياتها بألوانها وصورها المتباينة ، وهى فى حياتها الأولى يدعوها زوجها متحبباً " إيف " ، ويناديها رفيق حياتها الثانى متحبباً إليها " لين " وكل شطرة من هذا الاسم تثير فى نفسها ألوانا مختلفة لاسبيل إلى التوفيق بينهما . وينتهى الموقف بأن ترضى بحياتها الراهنة وأن يمضى ابنها الشاب ليعيش مع والده . و قد جاء تفضيلها لحياتها الراهنة لظروف ليس فى وسعها التغلب عليها .

وقصة " العظيم الراحل " تدور حول أحد الوزراء الذى أصيب بذبحة صدرية ، وأدرك قرب نهايته فجعل يتخيل كبار رجال الدولة وهم يحتفون بتشييع جنازته ، فلما توفى جرت مراسيم الجنازة كما تخيلها ، لكن حدث مالم يكن فى الحسبان ، فالجثة ما كادت توضع فى مركبة القطار المتجه إلى بلدة الوزير حتى ألحقت بالقطار مركبة

أخرى تحمل مجرما مات في السجن ، وتعهد أهله بدفع نفقات نقل جثمانه إلى بلدته .

وفى إحدى المحطات الرئيسية وقف القطار قبل الفجر وتقدم عمال السكة الحديدية فحولوا مركبة المجرم بطريق الخطأ إلى بلدة الوزير تتبعها الأكاليل والزهور ، أما مركبة الوزير فألحقت بالخط الفرعي الذى يسافر منه القطار إلى بلد المجرم . ووصل تابوت المجرم بين الأعلام والأكاليل والزهور ، واستقبله رجال الهيئات الرسمية ووفود الأقاليم وحُمل النعش فى جلال ووقار حتى المقبرة الفخمة التى أُعدت لجثمان الوزير ، فأودع فيها تابوت المجرم بين الخطب الرنانة والأناشيد الحزينة .

أما بالنسبة لمسرحيات بيراندلّو فيمكننا أن نأخذ - على سبيل المثال - مسرحيته " مدام مورلى رقم واحد ومدام مورلي رقم ٢ " ، وخلاصة هذ الشخصية أنها زوجة مخلصة عطوف ، جذابة ضاحكة ، أمام زوجها ، فهى تمثل المثل الأعلى للمرأة التى ينشدها الزوج . لكن لمدام مورلى عشيق لاتبدو أمامه إلاهادئة متواضعة . فالحقيقة عند الزوج والعاشق مختلفة .

أما مسرحية " هنرى الرابع" فقد كانت فى أصلها قصة كتبها بيراندلو ، فلما اتجه للمسرح حوَّلها إلى مسرحية . وعنوان المسرحية مألوف لكل من قرأ تاريخ أوربا ، لكنه من ناحية أخرى يثير الغموض ، لأن هناك أكثر من هنرى الرابع : هل هو امبراطور فرنسا ، أم ملك انجلترا أم عاهل ألمانيا ؟ غير أن بيراندلو يشرح على لسان أبطاله أنه يقصد عاهل ألمانيا ، لكن المسرحية ليست مسرحية تاريخية بل هى تدور حول رجل تنكر فى زى هنرى الرابع فى إحدى الحفلات ، ثم وقع - أو أوقعه غريمه - من فوق حصان ، فأصيب بفقد الذاكرة أو بجنون هيأ له أنه هنرى الرابع حقيقة وأمضى أحَد عشر عاماً مقنَّعاً بقناع شخصية غير شخصيته الواقعية ، إلى أن تنكشف له الحقيقة لكن بعد أن يكون قد توغل فى الوهم إلى درجة يصعب عليه فيها أن يعود ليبدأ الحياة من جديدة .ولعل خلاصة رأى بيراندلو فى الحقيقة جاءت على لسان بطله هنرى الرابع وهو يصيح قائلاً : الويل لكم إذا لم تتشبثوا بكل ما يبدو لكم اليوم أنه حقيقة ، وبكل ما يبدو لكم غداً أنه حقيقة وإن جاء مخالفاً لما اعتقدتموه بالأمس .

وقد توفى پيراندلوّ فى شهر ديسمبر عام ١٩٣٦ عن تسعة وستين عاماً ، وبعد عامين من حصوله على جائزة نوبل ، وذلك نتيجة التهاب رئوى . وكان ذلك فى الڤيلاً التى يسكنها بروما مع ابنه ستيفانو .

وكان پيراندلّو قد أوصى بحرق جثته ونثر رمادها فى الريـاح إن سُـمح بذلـك أو جمعه وإعادته إلى مسقط رأسه فى حالة وقوف التقاليد الدينية دون ذره فى الهواء .

وفى ديسـمبـر ١٩٤٩ أُرسل الرمـاد الذى كـان قـد حُفظ فى وعـاء من الخـزف اليونانى إلى مسقط رأسه : جريجنت ، ووضع الوعاء مؤقتاً فى قاعة المتحف الأهلى بالمدينة حيث بقى إلى ديسمبر عام ١٩٥٦ ، ثم نقل إلى البيت الذى ولد فيه پيراندلّو .

وفى العاشر من ديسمبر عام ١٩٦١ استقر الرماد فى مكانه الأخير فى فجوة بصخرة حمراء ضخمة وُضعت عند جذع شجرة صنوبر كبيرة فى الفضاء الواسع المطل على البحر الإفريقى ، وذلك طبقاً لوصيته ..

* * *

وقد تُرجمت الكثير من مسرحيات پيراندلّو إلى العربية فى الستينيات من هذا القرن منها : هنرى الرابع ، ترجمة محمد أمين حسونه ، كتب ثقافية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩ .

وهناك ترجمة أخرى لمحمد إسماعيل محمد ، سلسلة مسرحيات عالمية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٩ .

ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ترجمة محمد إسماعيل محمد ومراجعة وتقديم حسن محمود ، سلسلة روائع المسرح العالمى رقم ١٤ ، ١٩٦١ .

كما ظهرت نفس الترجمة عن دار النهضة العربية ، ترجمة وتقديم محمد إسماعيل محمد ، ١٩٦٧ .

الليلة نرتجل والجرة ، ترجمة وتقديم محمد إسماعيل محمد ، سلسلة المسرح العالمى الدار القومية للترجمة والنشر ، ١٩٦٥ .

قواعد المبارزة ، ترجمة أحمد سعد الدين وتقديم سعد أردش ، سلسلة روائع المسرح العالمى ، ١٩٦٧ .

حسب تقديرك : ترجمة محمد إسماعيل محمد ، سلسلة روائع المسرح العالمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٧ .

كما نشر محمد أمين حسونه كتاباً عن پيراندلوَ فى سلسلة أقرأ ، دار المعارف ، ١٩٤٩ .

وقد كان هذا الكتاب وتلك المسرحيات مراجعنا فى هذه الدراسة .

ليو تولستوى
حياته أروع قصصه

عند الكتابة عن تولستوى يحتارُ المرءُ ماذا يختار ، فقصةُ حياته لاتقلُّ روعةً عمّا كتبه من قصص وروايات ، لكن مما يُيَسِّر الأمرَ أن أبطالَ قصصه ليست بعيدة عن شخصيته ولا شخصيات بيئته ، فليس لڤين في روايته أنا كارنينا إلا صورة لجانب من تولستوى ولعله خيرُ جوانبه ، كما أن فرونسكى صورة" أخرى للمؤلف ، أما أنا كارنينا فى حبِّها للسيطرة وشدة غيرتها فهى قريبةُ الشبه بزوجته سونيا ، كذلك فإننا يمكنُ أن نتعرف على تولستوى فى شخصيتىْ أولينين والعمِّ أروشكا الصياد العجوز الذى لبى نداء الحياةِ وعاش فى وفاقٍ مع الطبيعية وآمن أن الهدف الوحيدَ للحَياةِ هو الحياةُ ذاتها ، وهو ماردده تولستوى كثيراً ، وهاتان الشخصيتان نجدهما فى قصته " القوزاق " التى نشرها عام ١٨٦٣ ، وكذلك هو يوچين فى قصته " الشيطان " ، ونيكلودوف فى رائعتِه " البعث " التى نشرها عام ١٨٩٩ ، هذا فضلا عما كتبه من مذكراتٍ واعترافاتٍ وسيرةٍ ذاتية .

وقد وُلد الكونت ليو تولستوى فى ضيعةِ أسرتِه " أسنايا بوليانا " فى روسيا فى التاسع عشر من سبتمبر ١٨٢٨ ، وكان - كما يدلُّ عليه اسمُه - ينحدرُ من أسرة عريقة إذْ كان أبوه كونت وأمه أميرة ، وأملاكُهما شاسعة بلغ نصيب تولستوى منها فقط أربعة آلاف وخمسمائة فدان ، لكن ليو الصغير ذاق مرارة التيتم وهو فى التاسعة من عمره ، فأشرف أقرباؤه على تربيته وتعليمه ، حتى إذا بلغ التاسعة عشرة من عمره التحق بجامعةِ " قازان " حيث درس اللغات الشرقية والقانون ، إلا أنه لم يلبث أن انصرف إلى اللهو فلم يُتم دراساته والتحق بالجيش - شأنه شأن النبلاء فى ذلك الوقت - وذلك فى عام ١٨٥١ ، واشترك فى حرب القُرم التى دامت ما بين عامىْ ١٨٥٣ و ١٨٥٦ بين روسيا من ناحية وتركيا وحليفتيها فرنسا وانجلترا من ناحيةٍ أخرى ، وكان النزاع بين الطرفين حول رعاية الأماكنِ المقدسةِ فى فلسطين ، ولم يمنعْه تجنيدُه

واشتراكهُ فى الحرب أن يبدأ أثناءها - وهو ما يزال فى الثالثة والعشرين من عمره - تدوين ثلاثة مجلداتٍ مستمدة من سيرته الذاتية وإن كانت فى شكل روائىٍّ جعلها تختلف بعض الشئ عن الأصل المستمدةِ منه ، وعناوينُها على التوالى : " الطفولة " وكتبه عام ١٨٥٢ ، و " الصبا " عام ١٨٥٤ ، و " والشباب " الذى استغرقت كتابتُه ثلاثة أعوام من ١٨٥٥ حتى ١٨٥٧ .

ويرى الكاتبُ النمساوى " ستيڤان زڤايج " فى كتابه عن تولستوى أن استلهام تولستوى لسيرته الذاتية فى هذا السنِّ المبكر - وهو أمر غير مألوف - دلالةٌ على الازدواج المبكر للأخلاقى والفنان فى نفسيته ، وأن نظرة تولستوى الأولى تقوم على أساس التطلع إلى نفسه فى المرآة ، لهذا فإن الملازم الثانى تولستوى ، الذى ما كادت لحيته أن تكون عبارة عن وبر خفيف ، والذى يعسكر كمدفعىٍّ فى إحدى قلاع القوقاز، يجرب بسذاجة أن يروى لنفسه طفولته وسنوات صباه ومراهقته ، وينجح تولستوى نجاحا عظيما فى هذه الثلاثية المبكرة من سيرة حياته بفضل تلك العفوية الرائعة التى لا يعرفها إلا مَنْ يكتبُ لغير هدف محدد ، ويقارن زفايج بين هذه الطريقة الصافية فى الرواية ثم ذلك التحليل الخطير العميق الذى يتميز به الكاتب الفنان الذى سيصير إليه ليو تولستوى فيما بعد .

ولقد حدث ما لم يكن ينتظره تولستوى ، إذ سرعان ما منحته تلك المؤلفات المستمدة من سيرته الذاتية اسما فى عالم الأدب ، وسينقضى نصف قرن كامل قبل أن يفكر تولستوى مرة أخرى فى كتابة ترجمة ذاتية ، لكن بعد أن أصبح هناك هدف من كتابتها ، وأصبحت له رسالة انسانية أخلاقية تربوية ، ليس هدفُها فقط معرفةَ الذات ، بل تثقيف العالم وهدايته ، لكنه ما يكاد يبدأ فى التأليف - وهو فى الثمانين من عمره - حتى يهمله بالرغم من أنه كان قد أعلن أنه يجد هذه الترجمة الذاتية المطابقة للحقيقة بصورة مُقْلِقَه - على حد تعبيره - " أكثر فائدة من كل الثرثرة التى تملأ مجلدات مؤلفاتى التى يمنحها أناس هذه الأيام أهميةً لا تستحقها مطلقا " . وهو يعترفُ بصراحة عن سبب عدوله عن إكمال سيرة حياته فى شيخوخته قائلا : عندما قررت أن

أكتب الحقيقة العارية ، فلا أخفى أى عمل شرير ارتكبته فى حياتى ، ذُعِرت للنتيجة التى ستنشأ حتما عن مثل هذه الترجمة الذاتية .

وتُعَد " الحرب والسلام " التى نشرها بين عامى ١٨٦٧ ، ١٨٦٩ والتى تتناول غزو نابليون لروسيا عام ١٨١٢ ، صورة اجتماعية وسياسة كاملة للمجتمع الروسى أثناء تلك الفترة ، كما تتناول نابليون ومارشالاته ، والقيصر الاسكندر الأول وقادته ومن بينهم كوتوزوف القائد العام الذى هزم الفرنسيين . لكن تولستوى يقول قبل كلَّ شئ إن كل هذه الأحداث المسلم بعظمتها إن هى إلا مجرد أوهام ، وأخطاء ناجمة عن الكبرياء والخُيَلاء ، وأن ما يهم فى حقيقة الأمر هى آلام الأفراد وأفراحهم وكدحهم ، كتلك التى تجرى وقت السلم . فقد كان رأى تولستوى أن سيرة الفرد أكثر إثارةً من التاريخ ، وهو رأىٌ يجعل تولستوى يتناقض مع نفسه ، لأن روايته " الحرب والسلام " هى رواية تاريخية وملحمة قومية تشيد بالمقاومة الباسلة التى أبداها الشعب الروسى للغزاة ، وتوضح قوة الاحتمال وبطولة النضال الوطنى ، وهى فى الوقت نفسه رواية غير تاريخية لأن مؤلفها لا يؤمن بحركة التاريخ ، وينكر وجود أية قيمة لظهور الامبراطوريات وسقوطها ، ولتحركات ملايين الرجال فى المعارك وبعد الانتصارات والهزائم ، كما يجد تولستوى متعة فى تجريد قادة البشرية من الهالة المحيطة بهم ، وتعرية الشئ الجميل من سحره والعظيم من عظمته ، وكثيراً ما تصبح واقعيته هجائية فيصور نابليون إنسانا أحمق ، متكلفا ، بدينا ، قصير القدمين ، مختالا بنفسه ، يسيل أنفُه قبل معركة بوروديتو ، فيعتقد هو وضباطه أن لإصابته بالبرد تأثيراً على المعركة ، كما كان تولستوى يرى أن الأحداث تقع طبقا لشكل مرسوم لها ، ولأن القائد الروسى كوتوزوف كان من الحكمة بحيث لا يتعجلها ، إنما يتخذ موقفا سلبيا ، لأن كل ما يستطيع الانسان عمله هو أن يساعد فى صنع التاريخ لا أن يكون خالقا له ، ولكى يوضح تولستوى هذه الفكرة جيدا ، فإنه يورد مقالا عن الحرية والحتمية التاريخية فى روايته الملحمية ، والحقائق الأبدية للحياة هى : الميلاد والحب والموت والانفعالات الأساسية ، وكل ماعدا ذلك باطل .

" والحرب والسلام " هى سجلٌ تاريخىٌ عائلىٌ أو بتعبير أدق سجلٌ تاريخىٌ لثلاث عائلات تمثل المُلاَّكَ والأعيان والأشراف ، وهى دفاعٌ واضحٌ عن أسلوب الحياة الذى عرفه الكونت ليو تولستوى وأحبه ، وجوهر هذا العمل الخالد هو وصفُ الحياة شبه الإقطاعية التى كانت تحياها الطبقات العليا الروسية إبان تلك الحرب ، وقد صوَّرهاَ تصويراً رائعا مثل حفلات الغداء ومآدب عيد الميلاد أو مجون الضباط السكارى الهمجى ، أو قصص الحبِّ العاطفية للفتيات المراهقات .

ولقد بلغت هذه الملحمةُ الضخمةُ ألفى صفحة ، نسخها مؤلفهُا سبعَ مرات متتاليات ، أما المسوداتُ والملاحظاتُ التى تتعلق بها فتملأ عدة صناديق كبيرة ، وقد شمل التدقيقُ والتمحيصُ بعناية فائقة كلَّ حدث تاريخىٍّ مهما كان شأنه ، حتى أن تولستوى كان يعدو على متن جواده طوال يومين كاملين حول الميدان الذى جرت فيه المعركة وخريطة الحرب فى يده ، ويسافر بالقطار آلافَ الأميال كى يحصلَ من أحد المحاربين القدامى على بعض التفاصيل التى لن تفيده كثيرا ، كما يتوجه بالاسئلة إلى عائلات نبيلة ، ويقرأ وثائق محفوظة وأخرى مجهولة ، ويطّلعُ على رسائل خاصة ، كل ذلك كى يحصلَ على واقعة صغيرة ، حتى تتجمع سنة بعد سنة هذه الحبيبات الصغيرة لتخلق بذلك عالمها الروائى ، وكثيرا ما أبرق تولستوى مذعوراً إلى الناشر - بعد أن أرسل المخطوط إليه - يطلب إليه إيقاف الطبع حتى يستطيع أن يعدِّل من إيقاع كلمة أو مكان جملة ، وهكذا اشتغل تولستوى بهذه الملحمة لمدة سبع سنوات بمعدل يتفاوت بين ثمانى وعشر ساعات فى اليوم حتى خرجت إلى النور .



وفى سن الخمسين بدأ تولستوى يدخل فى مرحلة تحول فى حياته ، فقد كتب فى اعترافاته التى نشرها عام ١٨٧٩ يقول : أنا لست فى حال جيدة ، تنقصنى الجرأة والشجاعة معا .. إن شيئا لم يَعُد يفرحنى ، ولم أعد أنتظر من الحياة شيئا ، وسأموت عما قريب .. إننى أحن بكل قواى إلى مغادرة الحياة .

وهكذا لم يَعُد تولستوى منذ تلك اللحظة يتأمل الحياة بعينىْ الفنان الباردتين ، بل كأنما هو مُجْبَرٌ على التساؤل أبداً وبدون كلل عن معنى كلِّ حادثة وعن عبثيتها

أو شرعيتها على حد سواء ، وهو يطرحُ على نفسهِ هذا السؤال : لمَ العناء ، إذا كان المرءُ لايفعل إلا حراثةَ حقله من أجل الموت .

وفى عام ١٨٧٩ ، أى وهو فى الحادية والخمسين من عمره ، سجَّل على قطعة من الورق مجموعة من الأسئلة عن معنى حياته والهدف منها ، ومن بينها هذه الأسئلة : ما معنى هذه الثنائية بين الخير والشر التى أحسها فى نفسى ، ولمَ هى موجودةٌ هناك ؟ كيف يجب أن أعيش ؟ ما الموت ؟ كيف يمكننى الخلاص ؟ ولسوف تتردد تلك الصيحات التى أطلقها تولستوى من الآن فصاعداً طوال ثلاثين عاما حتى تتراخى شفتاه وتصمتان نهائيا فى الثانية والثمانين من عمره .

إنه لم يعد يؤمن باللذة الآتية عن طريق الحواس ، والفُن لايغريه ، ونشوةُ الشبابِ تبعثرت ، وعدم الاكتراث قد تلاشى ، وسرعان ما أخذ يقرأ فى نهم فلاسفة مختلفِ العصور دون نظام : شوبنهاور ، ثم سقراط وأفلاطون وكونفوشيوس ولا وتسى والصوفية والرواقيين والمتشككين ونيتشه ، لكنه سرعان ما يغلق الكتب ، فهؤلاء لايعرفون وسيلة لرؤية العالم غير تلك التى يعرفها هو نفسه ، إنهم هم أيضا يقدمون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من الأجوبة ، إنهم يقدمون نظماً فلسفية للفكر ، لكنهم لا يخلقون سلاما للنفس القلقة ، إنهم يقدمون معرفة ولا يقدمون عزاءً .

وهكذا يخطو تولستوى خطوة أخرى فى رحلة القلق الشاقةِ ، فينطلق أعظمُ مفكرٍ روسىٍّ فى زمنه – وقد تجاوز الخمسين – إلى الفلاحين ، إلى الشعب ، كى يتعلم منهم – وهم الأميون – الإيمان الحقيقى ، كى يتلقى الحكمة من الجهلاء الذين لم تفسدهم الكتابات على حد تعبيره فى مذكراته ، حتى لَيصل إلى نتيجة غريبة تقول إن هؤلاء السذج الذين يتأخر ذكاؤهم كثيراً عنا ويعيشون فى استسلام تحت النير الحديدى الذى يرهقهم به البؤس – على حد وصف تولستوى نفسه لهم – يكشف الله نفسه بصورة مرئية فى وجودهم الصبور ، بينما الفكر المتعطش إلى العلم يبعدنا عن ينبوع الضياء الحقيقى .

ويرقب أقرباؤه وزوجته وأبناؤه وأصدقاؤه فى ريبة هذه التطورات فى حياته ، وتقول له زوجته - التى أصبحت ضحية بائسة لأزماته الفكرية أوالنفسية - فيما مضى كنت تقول إنك قلق لأنك لا تملك الإيمان ، فما بالك لاتجد السعادةَ الآن ما دمت تقول إنك تملكه ؟ .

أما تولستوى فيمضى فى اعترافاته مثبتا اهتداءه بتحطيم كلِّ حياته السابقة قائلا : قد قتلت أناسا فى الحرب ، وتقاتلت فى مبارزات عديدة ، وأنفقتُ فى لعب القمار الأموال المبتزة من الفلاحين وعاقبتهُم بصورة وحشية واقترفتُ أثاما عديدة كالكذب والسرقة والعربدة والقسوة ، لقد ارتكبتُ كلَّ هذه الأفعالَ المخجلة ، ولم تبق هناك جريمةٌ غريبةٌ عنى .. ثم يستأنف كاتبا : ولقد أخذتُ فى ذلك الحين أشتغل بالأدب غروراً منى ، ورغبةً منى فى الربح والزهو .. لقد اضطررت كى أبلغَ المجدَ والثراءَ أن أخنق فى نفسى ما يكمن فيها من عواطف صالحة ، وأن أتدهور حتى الخطيئة .

وهكذا وجد تولستوى أنه يصارع شيطانين : شيطان الثروة وشيطان المجد الذى يجرى وراءه بكتاباته الأدبية ، لهذا بدأ يعلن أنه ينوى أن يتخلى عن ثروته حتى يصبح قدوة للآخرين منذراً بمصير قاتم لروسيا إن لم يحذُ حذوهَ أمثاله من النبلاء ، أما بالنسبة لقصصه فهو يستطيع أن يتوقف عن هذا اللون من الكتابة بينما يحوِّل دخلَه مما سبق أن كتبه لأسرته أو لأعمال الخير ، كما أنه بدأ فى تلك المرحلة يفلح الأرض بنفسه ويلبس معطفاً خشنا مما يلبسه الفلاحون ، ويُصلح نعل حذائه بنفسه .

وهكذا مثلما كان چان چاك روسو يهيئ بكتاباته طريق الألغام الذى أدى إلى الثورة الفرنسية على النظام الملكىِّ فيما بعد ، كذلك فإن تولستوى قد زعزع - أكثر من أى روسى آخر - القلاع والحصون الأساسية للنظام القيصرى رغم رسالته الوادعة التى كانت تدعو إلى عدمِ استخدامِ العنف ، فلقد كانت لأفكاره جاذبيةٌ فى بلادٍ اشتدت فيها الفروق الاجتماعية .

لكن من العجيب أن مبادئه كان لها فى الوقت نفسه تأثيرٌ مضاد تماما فى ملايين أخرى من الناس ، ففى الطرف الآخر من الدنيا ، فى الهند ، تلقى غاندى رسالة

تولستوى ، وكان قد قام بزيارته فى مقرِّه " باسَنايا پوليانا " ، وبينما استحوذ الروس على جانب التطرف من هذه التعاليم ، تبنى غاندى جانبها السلبى الذى أدى إلى نتيجتها الإيجابية وهى إخراج الإنجليز من الهند ، فقد تزعم غاندى حركة عدم المقاومة واستخدم سائر الأسلحة غير الدموية التى أوصى بها تولستوى ، وأعلن أن اكتساب الاستقلال الداخلىِّ والسياسىِّ يتم باختصارِ الحاجات الخارجية إلى الحدِّ الأدنى ، ومعنى هذه أن مئاتِ الملايين اعتنقوا آراء تولستوى كل حسب تفسيرهِ لها تفسيرا يبلغ حد التناقض .

ورغم ذلك فإن رسائل كثيره ، بل هجمات رعاعية أحيانا ، دعته بشدةٍ متزايدةٍ إما إلى إنكار مبادئه أو إلى ممارستها بصورة حرْفيه ، وليس فى شكل أمثلةٍ رمزيةٍ أو مؤقتةٍ ، وبذلك اكتشف تولستوى عِظَمَ مسئوليته عن مبادئه التى أثارها ، واعترف أن الأفعال وحدها ، وليس الكلمات ، هى التحول الحقيقى فى حياته ، لا مفر إذن من التنازل عن كل حياةٍ خاصة ، ولكى تكونَ رسالتهُ مقنعةً ذات قيمة فلابد من تضحية تامة حقيقية ، وهكذا وجد تولستوى نفسَه مُلْزَماً فى حياته الشخصية بواجبات لم تخطر له على بال عندما وجَّه إلى العالم نداءاته ، ولكى يثبت بصورةٍ علنيةٍ جديةٍ عزمه على التواضع ، فلا بد أن يعيش حياة إنسان من أدنى الطبقات لا يملك بيتا ولا مالاً ولا أسرة ، إنه يريد أن يكون معدما ، يريد أن يكون وحيداً منعزلاً عن الناس ، لكن شهرته تغرق داره بالصحفيين والفضوليين الذين لا ينقطعون عن المجئ لحظة واحدة ، وبمقدار ما يتواضع بمقدار ما يتعاظم فى أعين الآخرين ، وهو ما يفتأ يلقى على نفسه فى مذكراته هذا السؤال : قل لى يا ليو تولستوى ، هلى تعيشُ حسبَ مبادئك ؟ فيجيب فى حنق يائس : كلا ، إنى أموت من الخجل والعار ، فأنا مذنب وأستحق الاحتقار .

ولقد هرب من ضيعته مرتين ، لكنه عاد أدراجه فى كلتيهما ، لأن مجرد التفكير فى أن زوجته سيحطمها هذا القرار ، ويؤدى بها إلى الانتحار ، كما حاولت أكثر من مرة ، يُشِل فيه كلَّ طاقةٍ على الفرار ، إنه لا يستطيع أن يضحى بإنسانٍ واحد فى سبيل أفكارهِ ، وأنه يرى أن ذلك خطيئة ، وأنه يفضل أن يتعذب شخصيا من أن يرى

الآخرين يتعذبون ، لهذا فهو يقبل - فى ألم شديد - أن يظل إنسانا ناقصا من أن يصبح قديسا صلداً كالصخر الأصم .

وفى عام ١٩٠٠ كان تولستوى قد بلغ اثنين وسبعين عاما ، وقد أصبحت شخصيته الآن أسطورة ، وإذا بتولستوى الأخلاقى يلتفت - فى سن غير مألوفه بين السبعين والثمانين من عمره - نحو الفن الذى طالما أنكره ، فإذا أعظم روائى القرن المنصرم يبعث إلى الحياة مرة أخرى فى القرن الجديد ، ويستغرق فى تأمل أحداث سنواته القديمة التى أمضاها فى القوزاق ، ويبدع ملحمته العظيمة " الحاج مراد " المزدحمة برنين أسلحة الحرب ، وهى أسطورة بطولية مروية بطريقة ساذجة وعظيمة ، كما كان تولستوى يروى فى أيامه الأكثر ازدهاراً .. كما كتب عدداً من أقاصيصه الرائعة منها " الجثمان الحى " و " ما بعد الحفلة " و " كورنى قاسيليو " وعدداً كبيراً من الأساطير الصغيرة التى أثبتت عودة الفنان وانبعاثه .

غير أنه ما لبث أن تكشف أن ذلك كله لم يكن إلا حلاوة الروح ، لأن تولستوى عندما بلغ الثمانين فى عام ١٩٠٨ ، وشرعت أسرته فى إصدار طبعة كاملة لمؤلفاته بهذه المناسبة وبأرباح ضخمة ، كان لابد لتولستوى من شن معركة حاسمة ، وهكذا أصبحت ضيعة " اسنايا پوليانا " قِبْلَةُ روسيا والعالم - مسرحَ نضال عنيف وراء الأبواب بين تولستوى وأسرته ، وكان عدد أولاده وبناته قد بلغ ثلاثة عشر ، ذلك أن نصف أسرته كانوا يتنازعون ملكية مؤلفاته تنازعا لا أخلاقيا تستخدم فيه أسلحة التجسس والمساعى لوضعه تحت الوصاية ، وأدراج مخلوعه ، وخزانات منبوشة ، وزوجة تحاول الانتحار ، ووعيد بالفرار من جانبه ، حتى أصبحت " أسنايا پوليانا " جحيما لا يطاق على حد تعبير تولستوى نفسه مما جعله يعزم على الفرار .. لقد عزم مرتين سابقا لكنه عدل ، الأولى كانت عام ١٨٨٤ لأن زوجته كانت تعانى المخاض فأعطته فى تلك الليلة صغرى أولاده وبناته " الكسندرا " التى تقف الآن مؤيدة له وعلى استعداد للذهاب معه فى رحلته ، وحاول الفرار مرة أخرى بعد ذلك بثلاثة عشر عاما أى فى عام ١٨٩٧ لكنه رجع أيضا بسبب العوامل الإنسانية أيضا ، والآن - وبعد ثلاثة عشر عاما أخرى من محاولة الفرار الثانى - يقوم بمحاولته الثالثة والأخيرة .

ففى الساعة السادسة من صباح الثامن والعشرين من أكتوبر عام ١٩١٠ ، وظلمة الليل ما تزال منتشرة ، بدأت رحلة الفرار الأخيرة ، لا يصطحب معه إلا المذكرات وقلما وريشة وصديقه طبيبه الخاص ، وعربة يقودها حوذى إلى محطة السكك الحديدية وحين وصلت العربة المحطة أعطى الحوذى رسالة ليسلمها إلى زوجته : إنى أهجر هذه الحياة الدنيوية كى أقضى أيامى الأخيرة فى الوحدة والسكون ، ثم صعد إلى القطار وجلس على مقعد بالدرجة الثالثة ملتفا بمعطفه ، يرافقه طبيبه الخاص فقط ، وقد أعطى نفسه اسماً جديداً ، غير أن شهرته - هذا الشيطان الذى يعذبه - لا يقبل أن يكون تولستوى ملْكاً لنفسه ، فلا يكاد يجلس فى مقعده حتى يتعرف عليه أحد المسافرين ، وما أسرع ما عرف سائر الركاب ، وتزاحم الجمهور على باب القطار ، ووفد الصحفيون من كل أنحاء روسيا وأخطرت الشرطة سائر المحطات ، وطلب أهله قطارات خاصة ، كل هؤلاء يلاحقون الطريدة الهاربة .

غير أن الشيخ الكبير ما يلبث أن تنتابه الحمى ، فلابد إذن من التوقف فى محطة صغيرة على طريق السكة الحديدية ، فالمريض لا يستطيع أن يذهب إلى أبعد من ذلك . ويقدم ناظر المحطة مكتبه الصغير فى بيته الخشبى وحيد الطابق للشيخ المرتجف ، ويستدعى الطبيب المختص ليكشف عليه معلنا أنه مصاب بالتهاب رئوى ، فى تلك الأثناء كانت أسرته قد وصلت ، وأخذت حالته تسوء ، وفى الساعة الرابعة من صباح ٧ نوفمبر عام ١٩١٠ دخل فى دور النزع الأخير حتى أسلم الروح .

ومّا تُرجم لتولستوى إلى العربية :

الحرب والسلام ، ترجمة ادوارد الخراط ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٥٨

اعترافات شبابى ، كتاب الهلال ، ١٩٥٩ . ط . ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١

دم وخمر ، وتضم قصتين طويلتين : للعبيد ضمير (أو بوليكوشكا) وفارسان وعذراء ، ترجمة محمد بدر الدين خليل ، كتابى ، د . ت .

قصص من تولستوى (كلمات الله الثلاث وقصص أخرى) ، ترجمة زكى شنودة كتابى ، د . ت .

القوزاق ، ترجمة إبراهيم زكى خورشيد ، دار القاهرة للطباعة ، ١٩٥٨ .

قصص من تولستوى ، ترجمة مجد الدين حفنى ناصف ، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦١ .

نصوص مختارة من تولستوى ، ترجمة د . شكرى عياد ، سلسلة الألف كتاب ، دار القلم ، ١٩٦١ .

وفاة ايڤان إليتش وسوناتا كرويتزر ، ترجمة الشريف خاطر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥

أنا كارنينا ، ترجمة عمر عبد العزيز أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٠ ، جـ ١ ، جـ ٢ (روايات عالمية من الشرق والغرب) .

البعث ، ترجمة عمر عبد العزيز أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، د . ت (روايات عالمية) .

الحاج مراد ، ترجمة مجد الدين حفنى ناصف ، مراجعة على أدهم ، مكتبة سعد مصر ، ١٩٥٦ (الألف كتاب) .

حسناء القوقاز ، دار الهلال ، ١٩٥٩ (روايات الهلال) طبعة أخرى سنة ١٩٦١ .

الغيرة ، ترجمة عمر عبد العزيز أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩ (روايات عالمية) .

كاتيا ، ترجمة لطفى سلطان ، دار الهلال ، ١٩٦٢ ، (روايات الهلال) .

نور يبدد الظلام ، ترجمة أحمد حسين ، دار المعارف ، ١٩٥٩ .

ثم طبعة أخرى بعنوان : نور يسطع فى الظلام ، دار القلم ، ١٩٦٢ .

ومما كتب أو ترجم عن تولستوى وكان بعضها من مصادرنا فى هذه الدراسة :

حسن محمود ، تولستوى ، إقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

ستيفان زفايج ، تولستوى ، ترجمة فؤاد أيوب ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، د . ت .

رالف ئى ماتلو ، تولستوى ، ترجمة نجيب المانع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية ببغداد ، سلسلة الألف كتاب الثانية ، ١٩٨٦

ف . ع . أدينكوف ، ترجمة د . محمد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية ببغداد ، سلسلة الألف كتاب الثانية ، ١٩٨٦ .

مارك سلونيم ، مجمل تاريخ الأدب الروسى ، ترجمة صفوت عزيز جرجس ، سلسلة الألف كتاب ، دار التضامن للطبع والنشر ، د . ت .

د . مكارم الغمرى ، الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١ .

برتون راسكو ، عمالقة الأدب الغربى ، ترجمة ومراجعة د . درينى خشبة وأحمد قاسم جودة ، جـ ٣ ، سلسلة الألف كتاب ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٦١ .

جون بيلى ، تولستوى والرواية ، ترجمة سليم الأسيوطى ، مراجعة أحمد خاكى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

مارك توين
الساخر المتشائم

قابل مارك توين صديقا له فى ميدان السباق ، وكانت تبدو على وجهه التعاسة ، فبادره قائلا : لقد خسرت كل ما فى جيبى يا صديقى ، ولم يبقَ معى ثمن تذكرة أعود بها إلى بلدى بالسكة الحديدية .

فأجابه مارك توين : وأنا كذلك ليس معى إلا ثمن تذكرتى ، لكن عندى فكرة ، أن تختبئ تحت مقعدى بالقطار وأنا أخفيك بساقىَّ .

فوافق الصديق على الفور ، وذهب مارك توين إلى شباك التذاكر بمحطة السكة الحديدية واشترى تذكرتى سفر ، واستقل الصديقان القطار وجلس مارك توين على مقعد بينما اختبأ صديقه تحته ، ولما جاء المفتش ناوله مارك توين تذكرتين فتساءل مندهشا : لكن أين الراكب الثانى ؟

أجابه مارك توين وقد استغرقه الضحك بصوت مرتفع : إن صديقى غريب الأطوار ، يلذ له السفر أحيانا وهو مختبئ تحت المقعد .

ومن أقوال مارك توين البليغة الساخرة قوله :

إذا قابلت كلبا جائعا وأطعمته فإنه لا يعضك ... هذا هو الفارق الكبير بين الكلب والإنسان .

عجيب أمر الذين يجدون صعوبة فى الكف عن التدخين ، فقد كففت أنا عن التدخين أكثر من ألف مره .



وقد وُلِدَ صموئيل لانجهورن كليمنز Samuel Langhorne Clemens فى الثلاثين من نوفمبر عام ١٨٣٥ فى فلوريدا ، وهى قرية صغيرة نائية فى ولاية ميسورى وكانت أقرب المدن الكبرى الهامة إليها مدينة سان لويس ، وقد هاجر والده إلى تلك البقاع النائية وقتئذ أملا فى الإثراء فى بلاد جديدة ، لكنهم فشلوا فى تحقيق حلمهم .

وفى عام ١٨٤٨ اضطر الصبى كليمنز إلى الانقطاع عن تعليمه المنتظم بسبب وفاة والده والبحث عن عمل ، فاشتغل بالطباعة .

وفى ١٨٥١ أشرف أخوه الأكبر أوريون على صحيفة " هانيبال " فعمل معه ، وأتيحت له الفرصة للاطلاع على الكتابات القصصية الجديدة ، وجمع مختارات من الصحف لاقت أساليبها الفكاهية صدى فى نفسه انعكس على ما كان ينشره فى صحيفة أخيه من لمحات فكاهيه .

وفى عام ١٨٥٣ دفعه مزاجه المغامر إلى ترك عمله - وهو ما يزال فى الثامنة عشر - ليتنقل بين الولايات الشرقية عاملا فى المطابع المختلفة .

وفى عام ١٨٥٦ - أى وهو فى الحادية والعشرين من عمره - اتخذ قراراً مفاجئاً بدراسة شئون الملاحة النهرية أملا فى أن يصبح رباناً على نهر الميسيسيبى ، وكان للملاحة النهرية وقتئذ أهميتها حيث إنها كانت أساس التجاره ، لكنه ما كاد يحصل على شهادته حتى نشبت الحرب الأهلية بين شمال الولايات المتحدة وتجارة العبيد فى جنوبها مما ترتب عليه توقف الملاحة النهرية .

وفى ربيع ١٨٦١ أمضى مارك توين أسابيع محاربا فى الجيش الاتحادى .

وفى نفس هذا العام - عام ١٨٦١ - عُيِّن شقيقه الأكبر أوريون سكرتيراً عاما لمقاطعة نيفادا ، فعرض على كليمنز مرافقته ، وهكذا أمضى مارك توين سنة كاملة يحيا حياة المغامرة بحثا مع أخيه عن ثروة مفاجئة فى المناجم فتجارة الأخشاب غير أنهما فشلا ، لكن حياة المغامرة هذه أمدته بمقالات اتسمت بأسلوبها الفكاهى كان يزود بها مجلة " المشروع القومى " التى كانت تصدر فى ڤرجينيا سيتى مما رسخ اسمه فى عالم الصحافة والأدب ، وقد اتخذ لنفسه فى ذلك الوقت اسمه المستعار الذى اشتهر به " مارك توين " وذلك إحياء لذكرى مهنته كربان حيث تركت هذه المهنة - رغم قصر مدتها - انطباعات حية فى نفسيته استوحاها فى كتاباته ، ذلك أن ملاحى المسيسيبى كانوا عندما يعلنون عن عمق المياه فى المضايق الصعبة يصيحون

Mark Three, Mark Two أى عمق ثلاث قامات ، عمق قامتين ، فأعجب أديبنا الشاب بهذه الصيحة واتخذها اسماً مستعاراً له أشتُهِرَ به فى عالم الأدب (مارك توين الفيل الأبيض المسروق ، نقله إلى العربية سمير شيخانى ، بيروت ، ١٩٥٧ ، المقدمة ص ٥) ، ثم عُهد إليه بعمل منتظم فقَبِلَه ، وتطور أسلوبه بالممارسة والتدريب .

وفى ربيع عام ١٨٦٤ سافر إلى سان فرانسسكو واشتغل مراسلاً لصحيفتىْ "النداء" و " المشروع " ، كما نشر مقالات وصوراً فى صحيفتين محليتين هما " العصر الذهبى " و " ابن كاليفورنيا " .

وفى ١٨ نوفمبر عام ١٨٦٥ نشر فى مجلة " صحيفة السبت " فى نيويورك قصته " ضفدعة كالاڤيراس الشهيرة وهى تقفز " ، وهى قصة خرافية تتسم بروح الفكاهة التى اشتهر بها أهل الغرب ، وكانت هذه القصة من بين عدة قصص رواها له أمام المدفأة أخ لأحد أصدقائه اسمه " جيم جيليس " يعيش فى مقاطعة كالاڤيراس بولاية كاليفورنيا وقد قوبلت هذه القصة بترحاب منقطع النظير من النقاد والقراء على السواء ، ثم أعيد نشرها فى طول البلاد وعرضها (مارك توين ، الأمير والحقير ، ترجمة د . محمود حامد شوكت ، سلسلة روايات عالمية ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، المقدمة ص ٩) .

وفى عام ١٨٦٦ أوفدته مجلة " اتحاد سكرامنتو " إلى جزر ساندويتش حيث بدأ يمارس كتابة أدب الرحلات ، وكانت ثمرة هذه الكتابات أحاديثه مع من نجوا من حادث غرق سفينة فى هونولولو بهاواى نشرها أولا فى مجلة " هاربر " ، ثم ألقاها فى محاضراته بأسلوبه الفكِه متنقلا بين مدن الغرب ، كما جمعها فى كتاب فيما بعد .

وفى ١٥ ديسمبر عام ١٨٦٦ كلفته صحيفة سان فرانسسكو بكاليفورنيا القيام بجولات حرة يسجل فيها ما يشاء من خواطر ، فقام برحلة وصل فيها إلى نيويورك ، ووصف رحلته هذه فى رسائل نشرتها له هذه الصحيفة وتتضمن انطباعاته ومشاهداته فى مدن نيويورك وسان لويس وهانيبال وكويتسى فى ولاية ألينوى ، ثم فى كيوكك ،

كما حاضر بنجاح فى نيويورك وبروكلين ومدن الغرب الأوسط .

وفي عام ١٨٦٧ تقابل مارك توين مع أول ناشر لكتبه ، وكان مجموعة من الصور الأدبية بعنوان " ضفدعة كالافيراس الشهيره وهى تقفز وقصص أخرى " .

وفي الفترة من ٨ يونيو إلى ١٩ نوفمبر في ذلك العام نفسه قام برحلة إلى فرنسا وايطاليا واليونان وتركيا وفلسطين ، ونشر انطباعاته عن هذه الرحلة فى مجلتَىْ " ألتا كاليفورنيا " و " نيويورك تريبيون " ، وأصبحت مادة كتابه " رحلة الأبرياء فى الخارج " الذى نشره عام ١٨٦٩ ، وقد جمع فيه بين التصوير الواقعي والأسلوب الفكاهى .

وفى هذه الرحلة كانت بداية تعرفه على " اوليڤيا لانجدون " التى أصبحت زوجته فيما بعد .

وفي عام ١٨٧٠ تزوج وانتقل مع زوجته إلى بَفَلو بولاية نيويورك ، ثم استقر فى هارتفورد بولاية كنتكت حيث نشر كتابه " حياة الكفاح " وصف فيه ذكرياته عن الحياة في الغرب الأقصى ، وجمع الكتاب بين الأدب والتاريخ .

وفي عام ١٨٧٣ نشر روايته " العصر الذهبى " بالاشتراك مع تشارلز دولى وارنر ، وفيها يواصل عرض ذكرياته في إطار قصص ، كما سخر من فساد البيروقراطية ، وأعاد تصويره للغرب الأقصى حيث أمضى فترة صباه .

وفي عام ١٨٧٦ نشر " مغامرات توم سوير " ، وكانت إيذانا بالفترة التى بلغ فيها انتاجه ذروته الفنية .

وفي عام ١٨٨٠ نشر كتابة " صعلوك في الخارج " .

وفي عام ١٨٨٢ نشر كتابيه " الأمير والحقير " و " الحياة على نهر المسيسيبى الذى كان قد بدأ نشره مسلسلا عام ١٩٧٥ فى صحيفة " الأطلنطى " الشهرية بعنوان " الحياة فى سالف الأيام على صفحة المسيسيبى " ، وصف فيه ماضيه وتجاربه حين عمل دليلا على سفينة فى مياه هذا النهر ، وضمَّنه أجمل ماكتبه من سير ذاتية .

وفى عام ١٨٨٤ أكمل أعظم رواياته " هاكلبرى فِنْ " .

وفى عام ١٨٨٩ نشر كتابه " أمريكى من كنتكت فى قصر الملك آرثر " ، وفيه سخر من حماقات البشر فى ماضيهم وحاضرهم ، ويُعد هذا الكتاب أطول روايات مارك توين ويقوم على فكرة نقل إنسان إلى القرن الخامس الميلادى لديه مهارات القرن التاسع عشر فى التجارة والإنتاج الصناعى ، ثم يعيد بناء الحضارة على الصورة الأمريكية الحديثة .

وفى عام ١٨٩٤ نشر روايته " ولسن الأبله " ، وفيه صوَّر حياة طفلين أحدهما أبيض والآخر زنجى ، وجعلهما يتبادلان بشرتيهما لتنهال عليهما الكوارث .

ثم حدث له ارتباك مالى انتهى بإفلاسه إذ عمل بالنشر وغامر فى مشروع تصميم آلة للطباعة ، لكنه استطاع أن يسدِّد ديونه من عائدات كتاباته التى نشرها بعد ذلك مثل : " ذكريات عن چان دارك " فى عام ١٨٩٦ .

و " رحلة إلى خط الاستواء " فى عام ١٨٩٧ ، وقد تألق فيها أسلوبه الفكاهى مع ميله إلى التحرير من قيود التعبير .

وفى أخريات حياته اتبع طريقة إلقاء المحاضرات اثناء رحلاته ، وفى أثناء رحلته بانجلترا بلغه نبأ وفاة إحدى بناته ، ثم توفيت أخته فزوجته ، وأصيب بداء القلب ولازم الفراش ، كما لازم السيجار شفتيه رغم نصيحة الأطباء ، وقد كانت لتلك الكوارث انعكاسها على كتاباته التى غادرتها الفكاهه وأصبحت تتسم بالقتامة والتشاؤم .

ففى عام ١٨٩٩ نشر مجموعة قصصية بعنوان " الرجل الذى أفسد هدْ ليبرج " صوَّر فيها الجشع الذى يُفسد الناس .

وفى عام ١٩٠٥ أتم كتابه " ما الإنسان ؟ " الذى كان قد بدأه عام ١٨٨٠ معبراً فيه عن إيمانه بالقضاء والقدر .

وفى عام ١٩٠٩ فقد ابنته التى عاشت حياتها إلى جانبه فى ميتة مؤثرة وهى داخل الحمَّام .

وفي عام ١٩١٠ أتم سيرته الذاتية " الحياة على نهر المسيسيبى " .

وفى ٢٠ ابريل ١٩١٠ توفى مارك توين عن خمسة وسبعين عاما .

وفى عام ١٩١٦ - أى بعد وفاته - نُشرت روايته القصيرة " الغريب الغامض " ، وتدور حول فكرة طالما شغلت مارك توين ، فكرة أن أصل شقاء الإنسان ومصدر تعاسته هو شعوره بالإثم وتبكيت الضمير ، لهذا نجد مارك توين يعلن فى هذه الرواية اشمئزازه من الإحساس بالذنب ، ويجعل منه محاميا للشيطان ومدافعا عنه ، ولعل هذه الفكرة ألحت عليه بسبب ما عاناه من الإحساس بالذنب عندما كان طفلا مما جعله ينظر إليها بمنظار أسود ، وهو يقص علينا فى هذه الرواية سلسلة من المآسى القاتمة التي شاهدها عندما كان صبيا ، فقدَّم أهوال طفولته بمزيج من السخرية والحزن .

وفى هذا الكتاب يشرع مارك توين منهجه فى كتابة السيرة الذاتية إذ يقول " لقد وُفقت إلى اكتشاف الطريق الصميم لكتابة ترجمة حياة شخصية ، الترجمة التى لايجب أن تبدأها من فترة معلومة فى حياته ، بل طوِّف ما شئت دون أن تتقيد بقيد فى جنبات حياتك كلها ، ولاتتحدث إلا عن الشئ الذى يهمك فى اللحظة التى أنت فيها ، ثم انصرِفْ عن هذا الشئ عندما تلاحظ أن أهميته تهدد بالذبول ، وتحدَّثْ عن الشئ الجديد الاكثر أهمية والذى أقحم نفسه فى ذاكرتك .. إجْعَلْ روايتك أيضا مزيجا من المذكرات والترجمة الشخصية ، بهذه الطريقة تحصل على الأشياء الحيَّة فى الحاضر لتقابل بينها وبين الذكريات التى تشبهها فى الماضى ، فهذه الأشياء المتباينة لها سحرها الخاص الذى ينبع بأجمعه منها هى بالذات" ، (الترجمة عن كتاب : برتون راسكو ، عمالقة الأدب ، ترجمة درينى خشبة وأحمد قاسم جودة ، سلسلة الألف كتاب وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٦١ ، صفحات ٢٣٠ - ٢٣١) .

ويمكننا أن نلخص سمات أدب مارك توين بأن بعضه كان موجها للأطفال أو الناشئين ، وبعضه تناول هؤلاء الناشئين فى مراهقتهم ، وأنه كان للصحافة دور كبير فى إنتاجه ، فهى التى جعلت على الأرجح معظم كتاباته فى أدب الرحلات والسيرة

الذاتية . ولئن كان مارك توين قد قام برحلات متعددة فى حياته سواء داخل الولايات المتحدة الأمريكية أو خارجها فإنه يبدو أن أعظم رحلاته كانت تلك التى قطعها من فكاهته التى تميز بها أسلوبه فى بداية حياته الأدبية وأضفت طابعها على معظم كتاباته ، إلى القتامة والتشاؤم اللذين سادا ختام مؤلفاته .

مارك توين فى اللغة العربية :

ولقد تُرجمت أكثر من رواية ومجموعة قصصية لمارك توين إلى اللغة العربية من بينها :

توم سوير ، ترجمة ماهر نسيم ، نشرتها مكتبة الأنجلو ، طبعة أولى ١٩٥٦ ، وطبعة ثانية ١٩٦٣ ، وذلك فى سلسلة الألف كتاب بإشراف إدارة الثقافة بوزارة التعليم العالى ، القاهرة ، وتتناول هذه الرواية حياة غلام مولع بالمغامرة والمخاطرة ، تتجاذبه عوامل المراهقة وما تحمله من إحساس بالطموح ، والرغبة فى الرجولة المبكرة ، فقصة توم سوير هى قصة صبى لم يكتمل نضجه العقلى والنفسى ، ويدور الصراع الدرامى فى الرواية " بين انطلاقات الطفولة ممثلة فى توم سوير وهاكلبرى فِنْ وميرى وإيمى من جانب ، والواقع المرير الذى يطحن الكبار ممثَّلين فى العمه بولى وأسرة ميرى وشتى رجال القرية اليافعين ونسائها الساذجات الطيبات من جانب آخر " (المقدمة ، ص ٧) .

مغامرات هاكلبرى فِنْ ، ترجمها ماهر نسيم أيضا ، ونشرتها مكتبة مصر عام ١٩٥٨ ، وصدرت فى سلسلة الألف كتاب أيضا ، وهاكلبرى فن هو اسم الشخصية التى اقتسمت بطولة رواية " توم سوير " ، وقد انتهت قصة " توم سوير " بعثور الغلامين - بطلىّ الرواية - على كنز ثمين اقتسماه معا ، وواضح من خاتمة قصة " توم سوير " أن قصة مغامرات هاكلبرى فن هى تكملة القصة الأولى ، لأنها تروى مصير هاكلبرى فن ، " ولئن كانت قصة توم سوير قد عالجت حياة غلامين صغيرين لعب حب المغامرة بعقليهما فأشقاهما وأشقى ذويها فى بادئ الأمر ، ثم أسعدهما وأسعد ذويهما فيما بعد ، فإن قصة " مغامرات هاكلبرى فن " تعالج حياة شابين يافعين تصطدم حياتهما بتقاليد المجتمع وأوضاعه ، ثم لايلبث الخير المتأصل

في نفسيهما أن يطغى على شرور المجتمع بحكم ما جُبِلَت عليه النفس البشرية من خير طبيعي (المقدمة ، ص ٦ ، ٧) .

ومن الملاحظ أن مارك توين كتب هذه القصة بلغة الحديث الدارجة فى الإنجليزية وليست لغة الكتابة الفصحى .

قصة الأمير والحقير ، ترجمها إلى العربية الدكتور محمود حامد شوكت ، ونشرتها فى سلسلة روايات عالمية عام ١٩٦٨ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ويدور محور هذه الرواية على الصدفة ، فهناك تشابه عرَضَيّ بين صعلوك من أفقر أحياء لندن ، وأمير ويلز وريث عرش انجلترا وملكها فيما بعد ، وقد استهوى مارك توين موضوع معالجة الشخصيات المتشابهة والتوائم بحيث يمكن وضع شخصية مكان أخرى وإحساس كل منهما بإحساس الآخر ، " وقد دفع تبادل الأدوار فى قصة الأمير والحقير الشخصيتين إلى المخاطر والمباهج ، وقد تبادلا أدوارهما هربا من سيطرة الآباء ، وانطلقا فى معمعان الحياة لتجربتها ، فاتسعت آفاقهما ، وعَمَّقَ مفهومهما للقيم ، ومراً بالتجربة واجتازاها وقد صارا أكثر حكمه وأعمق إدراكا للأمور " (المقدمة ص ١٥ - ١٦) .

كذلك ترجم سمير شيخانى لمارك توين مجموعة قصصية إلى العربية بعنوان " الفيل الأبيض المسروق وقصص أخرى " ، وصدرت الترجمة عن دار نشر دار الكتاب ببيروت عام ١٩٥٧ ، وتتضمن هذه المجموعة ثلاثة عشرة قصة ، وترجمة عريضة إلى ملكة انجلترا رفعها مارك توين فى ٦ نوفمبر عام ١٨٨٧ يعرض عليها إحدى قضاياه الضريبية التى تعرَّض لها بسبب نشر كتبه فى انجلترا رغم أنه كاتب أجنبى ، ويطالب باعفائه من تحصيل أية مبالغ من عائد مبيعات كتبه ، وتُختتم المجموعة القصصية بمجموعة من النوادر والأقوال المأثورة التى تعبرٍ عن روح الفكاهة والسخرية عند مارك توين والتى اقتبسنا منها بعضها على سبيل المثال فى صدر هذا المقال .

. كما نُشِرَ فصل عن مارك توين فى كتاب " الأدب فى التراث الأمريكى " تأليف ليون هوارد ، وترجمة الدكتور محمد يس العيوطى ، والذى نشرته مطبعة المعرفه بالقاهرة .

كما كتب عنه برتون راسكو فصلا فى الجزء الثالث من كتابه " عمالقة الأدب الغربى" ، ترجمة ومراجعة الأستاذين درينى خشبة وأحمد قاسم جودة ، ونشرته مؤسسة روز اليوسف فى سلسلة الألف كتاب عام ١٩٦١ .

وفى هذا الفصل كتب برتون راسكو يقول إن النقاد لم يميلوا إلى تقدير عبقرية مارك توين تقديراً قائما على الفهم وحسن الإدراك إلا فى عام ١٩٣١ عندما نشر هارتلى جراتان Hartley Grattan مقالة عن مارك توين فى مجموعة " كتَّاب أمريكيون عن الأدب الأمريكى " بإشراف جون ماكى J. Macy : American Writers on American Literature والذى شارك فيه سبعة وثلاثون كاتبا ، فقد كان فى أمريكا قبل ذلك مدرستان من النقاد : مدرسة تقدر عبقرية مارك توين مع تحفظات كثيرة تتصل بما يصفونه " سوقيته " ومدرسة يتخذ رجالها من مؤلفاته مادة للاعتراض على مافيها من مخالفات للعرف والخروج على التقاليد ، كما كانوا يعرضون حياته كسلسلة من المساعى الفاشلة التى لم تكشف أبداً عن قدراته على وجهها الصحيح فقد كان مارك توين يكتب فى كل شئ يأنس فى نفسه القدرة على كتابته لايعوقه عن قول كل ما كان يريده . ويقال ان زوجته قد لطفت عددا كبيراً جداً من الفقرات التى كتبها توين . (عمالقة الأدب ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦) .

ويبدو أن المعركة بين هذين الاتجاهين فى فهم مارك توين قامت معركة شبيهة بها فى الخمسينيات فى مصر . فعند نشر ترجمة توم سوير بالعربية عام ١٩٥٦ قامت معركة أدبية صحفية حول هذه الترجمة بين الدكتور على الراعى وبينى على صفحات جريدة " المساء " من جانب الدكتور على الراعى ومجلة الرسالة الجديدة من جانبى . فقد نشرت مجلة صباح الخير خبرا مؤداه أن لجنة الترجمة التابعة للمجلس الأعلى

لرعاية الفنون والأداب ويرأسها الدكتور طه حسين والتى تشرف على مشروع الألف كتاب التابع وقتها لوزارة التربية والتعليم كانت قد قررت أن رائعة مارك توين " توم سوير " كتاب خطر على الأخلاق العامة وخاصة طلبة المدارس ، لهذا قررت اللجنة وجوب استبعاده ، وبتاريخ ١٠ أبريل عام ١٩٥٧ نشرت جريدة المساء تعليقاً للدكتور على الراعى على هذا الخبر عاب فيه علي اللجنة قرارها ، وللأسف فإنه ليست أمامي مقالات الدكتور على الراعى وأنا أكتب هذه الكلمات ، لكن أمامى مقالاتى التى كانت رداً عليها . فنشرت فى عدد مايو ١٩٥٧ فى مجلة الرسالة الجديدة رداً ملخصه أن الدكتور الراعى كان يجب أن يستوثق من دقة الخبر أولاً ، لأن اللجنة - التى كنت أقوم بسكرتاريتها وقتئذ - رأت أن الكتاب لايصلح لمن هم أقل من ستة عشر عاماً حيث إن بطلي القصة قدوتان فى إثارة المتاعب والشغب وإقامة العلاقات الغرامية سواء فى البيت أو المدرسة . لكن الدكتور على الراعى لم يقنعه هذا الرد فبادر بنشر مقال آخر رددت عليه فى عدد يونيو من مجلة الرسالة الجديدة قلت فيه إن الدكتور على الراعى لم يفرق بين دور الأستاذ بالنسبة لطلبته ، ورقابة الدولة على الآداب والفنون ، وذهب يضرب أمثالا لذلك مثل إغلاق المدارس فى عهد كرومويل ، ثم عرج على بودلير وفلوبير وأوسكار وايلد و د . هـ . لورنس وبرناردشو ممن صودرت أعمال لهم .

وأوضحت أن هناك مشكلتين متميزتين : مشكلة تربوية تتعلق بأن للمدرس دوراً لايمكن أن نلغية فى اختيار ما يقدمه من موضوعات يقرؤها طلبته ، أما المشكلة الأخرى فهى مشكلة رقابة الدولة على الآداب والفنون ، وهذه هى المشكلة التى أفرد لها الدكتور الراعى الجزء الأكبر من مقاله ، ومع ذلك فحتى هنا نجد أن المشكلة ليست بالبساطة التى أراد أن يصورها به ... إلى آخر ما جاء بالمقال .

★ ★ ★

ولعل خير ما نختم به دراستنا عن مارك توين هو ما قاله عنه جراتان في مقاله المشار إليه سابقاً أنه من الخطأ محاولة شطر مارك توين شطرين : شطراً فكاهياً وشطراً متشائماً . فقد كان يجمع بين كل من هاتين الخصلتين بسبب جهازه العاطفى ذى الانفعالات المختلطة .

معنى هذا أن السخرية التى اتسم بها أسلوب مارك توين ، والتى كانت محاولة منه للسيطرة على سلبيات البشر والمجتمع ، كانت تتخلق فى رحمها تلك القتامة التى انتهى إليها إيذانا بالإذعان لقوى أكبر لامناص من الاعتراف بها لأنها تحتوينا ولا نحتويها .

يوسف الشاروني

- ولد في ١٤ أكتوبر ١٩٢٤

- حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة جامعة القاهرة عام ١٩٤٥ .

- تدرج بالعمل فى المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية (المجلس الاعلى للثقافة الآن) حتى أصبح وكيلا للوزارة به .

- بدأ حياته الفنية بكتابة القصة القصيرة والنثر الغنائى فى أواخر الاربعينيات ، ثم زاوج بين القصة القصيرة والدراسة الأدبية وتقديم التراث والترجمة .

- كان من اوائل الكتاب المصريين الذين ارسوا قواعد القصة التعبيرية ، إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى تسود القرن العشرين والضغوط التى يتعرض لها الانسان المعاصر ووحدة العالم الواحدة .

- أما النقد عنده فأساسه أن يكون أقرب إلى الإبداع ويتضمن ثلاث خطوات :

مقارنة العمل الفنى بأعمال الكاتب السابقة ، ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب المحلى ، ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب العالمى .

- كما أن تنظيره النقدى يقوم على أساس تقسيم تاريخ الأدب إلى مراحل طبقا لطريقة توصيله : المرحلة الشفاهية ، فمرحلة المطبعة ، فوسائل الاتصال الجماهيرى ، حتى الشريط السمعى والشريط البصرى ، وتربط بين هذه المراحل حركة لولبية تأخذ مما سبقتها وتضيف إليها .

- ترجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية .

- شارك فى كثير من برامج الاذاعة والتليفزيون فى مقدمتها برامج مع النقاد وكتابات جديدة ومع الادباء الشبان .

- اشترك فى عضوية كثير من مؤتمرات الأدباء العرب كما ساهم فى إعدادها مثل :

١ - مؤتمرى القاهرة عام ١٩٥٧ وعام ١٩٦٨ .

٢ - مؤتمر الكويت عام ١٩٥٨ حيث القى بحثا عنوانه " كيف يتخلص البطل " .

٣ - مؤتمرى بغداد عام ١٩٦٥ وعام ١٩٧٠ .

٤ - مؤتمر الجزائر عام ١٩٧٥ حيث القى بحثا عنوانه " أثر التطورات الحضارية على تطور الاشكال القصصية " .

- اشترك فى مهرجان الغزالى بدمشق الذى عقده المجلس الاعلى للفنون والأداب فى مارس ١٩٦١ ببحث عنوانه "موازنة بين الامام الغزالى والقديس اوغسطين" .

- اشترك فى عضوية مؤتمر كتاب أسيا وأفريقيا بنيودلهى عام ١٩٧٠ ببحث عنوانه " التقليد والتجديد فى الادب " .

- كان عضوا فى هيئة تحرير مجلة " المجلة " الشهرية من عام ١٩٦٣ - ١٩٦٦ .

- دعته هيئة التبادل الثقافى الألمانى فى منحة تفرغ ببرلين الغربية لمدة ستة أشهر عام ١٩٧٦ ، حيث عقدت ندوات استمع فيها الحاضرون إلى القاء كبار ممثلى برلين لقصصه المترجمة إلى الألمانية كما ألقى محاضرات فى معهد الدراسات الإسلامية بجامعة برلين الحرة عن الادب العربى .

- دعاه المعهد الاسبانى العربى التابع لوزارة الخارجية الاسبانية بمدريد عام ١٩٧٨ لالقاء محاضرات عن الادب العربى المعاصر .

- دعاه المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت للاستفادة من خبرته عام ١٩٧٨ .

- شارك فى المهرجان الثقافى الثانى المنعقد بالخرطوم فى فبراير عام ١٩٧٩ .

- دعته جامعات لايدن وامستردام ونايميخين بهولندا لالقاء محاضرات عن الادب العربى المعاصر فى أقسام الدراسات الاسلامية والعربية بها عام ١٩٨٠ .

- دعته هيئة البحث العلمى الهولنديه فى منحة تفرغ فى لايدن لمدة عام (١٩٨١/١٩٨٢) أعد اثناءها بحثا عن " الحكاية فى التراث العربى " ، كما القى محاضرات فى الموضوع نفسه على طلبه الدراسات العربية بجامعة لايدن .

- دعته كلية سانت انتوني باكسفورد في مايو ١٩٨٢ لالقاء محاضرة عن الدين والواية المصرية المعاصرة .

- عمل استاذا غير متفرغ لمادة النقد الادبي والفني بكلية الاعلام بجامعة القاهرة عامىْ ١٩٨٠ ، ١٩٨١ .

- شارك في ملتقى القصة القصيرة في دول مجلس التعاون الخليجي بالكويت في يناير عام ١٩٨٩ ببحث عنوانه " القصة القصيرة في سلطنة عمان " .

- كما شارك في الملتقى الثاني للكتابات القصصيه والروائية في دولة الامارات العربية المتحدة ببحث عنوانه " قضايا التحول الاجتماعي في القصة الاماراتية كما تبرزها عناصر : الشخصية والمكان والزمان " .

كما شارك في كل من :

- الملتقى القومي للفنون الشعبية الذى أقامته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في ديسمبر ١٩٩٤ ببحث عنوانه " على الزيبق بين السيرة والرواية " .

- مؤتمر القاهرة للابداع الروائي الأول الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في فبراير ١٩٩٨ ببحث عنوانه " الرواية العُمانية وخصوصية الرواية الخليجية " .

- مؤتمر الابداع الأدبي في جنوبي مصر بين الواقع والمأمول " الذى أقامته كلية آداب جامعة أسيوط في نوفمبر ١٩٩٨ بشهادة عنوانها " أثر الصعيد في تجربتي القصصية " .

- الاحتفال بمئوية توفيق الحكيم الذى أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة بالإسكندرية في نوفمبر ١٩٩٨ ببحث عنوانه " توفيق الحكيم مسرحيا " .

- الاحتفال بمئوية توفيق الحكيم الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٨ ببحث عنوانه " توفيق الحكيم تعادليا " .

- دعته جمعية الصداقه الصينية فى خريف عام ١٩٩٦ لزيارة ثقافية وسياحية فى بيكين العاصمة ونانكين العاصمة القديمة ، وشنغهاى أهم موانئ الصين الشرقية وقد ألقى فى بيكين محاضرات عن الأدب العربى المعاصر على طلبة اللغة العربية بجامعة اللغات الأجنبية ، وعلى أساتذة اللغة العربية بجامعة بيكين .
- شارك فى التحكيم فى لجان جوائز الدولة للرواية والقصة القصيرة بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ، ومسابقتى الرواية والقصة القصيرة بنادى القصة ، ومسابقة الرواية لمجلة الناقد التى كانت تصدرها دار نشر رياض الريس فى لندن ومسابقة القصة القصيرة لمؤسسة أندلسية للثقافة والعلوم بالإسكندرية ، والمتقدمين لمنح التفرغ للرواية والقصة القصيرة بوزارة الثقافة .
- زار عددا من البلاد العربية والأوربية والأسيوية مثل :

السودان ، الكويت ، سوريا ، العراق ، الهند ، الجزائر ، سلطنة عمان ، الامارات العربية المتحدة ، انجلترا ، فرنسا ، المانيا ، سويسرا ، بلجيكا ، لوكسومبورج ، أسبانيا ، هولندا ، الصين .

- نائب رئيس نادى القصة بالقاهرة ، عضو اتحاد الكتّاب المصريين .

الجوائز والأوسمة الحاصل عليها :

- جائزة الدولة التشجيعية فى القصة عن مجموعته القصصية " الزحام " عام ١٩٧٠ .
- جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه " نماذج من الرواية المصرية " عام ١٩٧٨ .
- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٠ .
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩ .

مؤلفات يوسف الشاروني

قصص قصيرة :

العشاق الخمسة : طبعة أولى ، الكتاب الذهبي ، روز اليوسف القاهرة ، ١٩٥٤ ، طبعة ثانية ، الكتاب الماسي ، الدار القومية ، ١٩٦١ ، ط ٣ ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

رسالة إلى امرأة ، الكتاب الذهبي ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

حلاوة الروح ، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧١ .

مطاردة منتصف الليل ، سلسلة أقرا ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

آخر العنقود ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

الأم والوحش ، ١٩٨٢ .

الكراسي الموسيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

المختارات ، رياض الريس ومشاركوه ، لندن ١٩٩١ .

المجموعات القصصية الكاملة ، جـ ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

المجموعة القصصية الكاملة ، جـ ٢ ، الزحام والكراسي الموسيقية وما بعد المجموعات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

الضحك حتى البكاء ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

نثر غنائي :

المساء الأخير ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ط ٢ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

دراســــــات :

دراسات أدبية : مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٦٤ .

دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤

دراسات فى الحب ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة ، وقد أعيد نشره بعنوان **« الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة »** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ط ٣ ، ١٩٩٢ .

دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .

الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٧

نماذج من الرواية المصرية : « مشروع المكتبة العربية » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

القصة والمجتمع ، « سلسلة كتابك » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧

شكوى الموظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .

مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

رحلتى مع الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ .

مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .

أدباء ومفكرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .

القصة تطورا وتمردا : كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥ .

مع التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦ .

مؤلفات عن سلطنة عمان :

سندباد فى عمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ .

قصص من التراث العمانى ، توزيع مجان ، سلطنة عمان ١٩٨٧ .

اعلام من عمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠

فى ربوع عمان ، ريـاض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة، ١٩٩٠

ملامح عمانية ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠

فى الأدب العمانى الحديث ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠

تحقيـــق :

عجائب الهند لبزرك بن شهريار ، رياض الريس المحدودة لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ . ط ٢ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

اعداد وتقديم :

سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية » ١٩٧٥ .

الليلة الثانية بعد الألف ، « مختارات من القصة النسائية فى مصر » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، « مشروع المكتبة العربية » ، القاهرة ١٩٧٦ .

عشرون قصة حب ، مختارات من القصة النسائية ، كتاب اليوم ، دار اخبار اليوم ، ١٩٩٥ .

ترجمـــــات :

سينيكا ، أوديب ، اعداد تدهيوز ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الاعلام بالكويت ، ١٩٧٦ .

صوفى ، تريدويل ، الآلية ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الاعلام بالكويت ، ١٩٨٨

جون بولدستون ، ميدان باركلي ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٩٠ .

دراســـات عنــــه :

الخوف والشجاعة ، بقلم مجموعة من النقاد ، كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

الدكتور نعيم عطية ، يوسف الشارونى وعالمه القصصى ، الهيئة العامة لقصور الثقافية ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

يوسف الشارونى مبدعا وناقدا ، اعداد وتقديم نبيل فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

رسـائل جامعيـة :

هيثم أحمد حسن : تقنيات التجريب فى القصة القصيرة عند يوسف الشارونى ، رسالة ماجستير ، كلية الأداب ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩ .

مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالإنجليزية : *Into English :*

- Blood Fued trans, Denys Johnson-Davies, Heinmann, (London, 1983) PP . 137 , In Arab Authors (1984) . The American university in Cairo Press (1991) .
- The five lovers, General Egyptian Book Organization, 1996 .

كما ترجمت له قصص إلى لغات أخرى : مثل الفرنسية والألمانية والأسبانية ، والهولندية ، والسويسرية ، واليونانية ، والروسية ، والصينية ، والدانمركية .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١١٢٠٠ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 064 - 5)



بطاقة دعوة لحضور حفل يشارك فيه خمسون أديبا مابين مصر ودول عربية وغير عربية ، جمعت مائدة الأدب بينهم وبين مؤلفاتهم وقرائهم .

وقد حرص المؤلف - بخبرتيه : الإبداعية والنقدية - على تقديم هؤلاء الأدباء من خلال سيرهم وإبداعهم فى إيجاز يدل ولايخل . بعضهم قدّرته الدولة فمنحتهم جائزتها التقديرية ، وبعضهم كرّمته لدى قرائهم جهودهم الإبداعية ، وبعضهم تجاوزت عبقريته لغته فعبروا إلينا من الشاطىء الآخر ليعانق إبداعهم تراثنا الأدبى ويختلط بتربته .

إنه موسوعة أدبية مصغرة تجمع بين المتعة والفائدة .

المجلس الأعلى للثقافة

تصميم الغلاف / هشام نوار